

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ, ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**«Η ΝΕΟΛΑΙΑ ΣΤΙΣ ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΩΝ
ΔΕΚΑΕΤΙΩΝ 1950 ΚΑΙ 1960»**



ΕΚΠΟΝΗΣΗ: ΜΑΡΙΑ ΞΕΝΙΑ ΓΡΗΓΟΡΙΑΔΟΥ
ΕΠΟΠΤΕΣ ΚΑΘΗΓΗΤΕΣ: ΠΟΛΥΜΕΡΗΣ ΒΟΓΛΗΣ
ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΑΓΡΙΑΝΤΩΝΗ

ΒΟΛΟΣ
ΙΟΥΝΙΟΣ 2008



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ & ΚΕΝΤΡΟ ΠΛΗΡΟΦΟΡΗΣΗΣ
ΕΙΔΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ «ΓΚΡΙΖΑ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ»**

Αριθ. Εισ.:	6458/1
Ημερ. Εισ.:	22/07/2008
Δωρεά:	Συγγραφέα
Ταξιθετικός Κωδικός:	ΠΤ – ΙΑΚΑ
	2008
	ΓΡΗ

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τους καθηγητές κ. Πολυμέρη Βόγλη και κ. Χριστίνα Αγριαντώνη που με βοήθησαν και με ενθάρρυναν σε όλα τα στάδια συγγραφής της πτυχιακής εργασίας μου. Επίσης θέλω να αναφέρω την ουσιαστική συμβολή της κ. Αντουαννέτας Αγγελίδη, στην προσπάθειά μου ν' αναζητήσω το απαραίτητο κινηματογραφικό υλικό για την πραγματοποίηση της παρούσας εργασίας. Τέλος, θέλω να ευχαριστήσω θερμά την οικογένεια και τους φίλους μου, για τη στήριξη και την ηθική συμπαράσταση που μου παρείχαν καθ' όλη τη διάρκεια της εργασίας μου.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Μέρος πρώτο

1.A) Εισαγωγή	4
1.B) Η έννοια του κινηματογράφου	14
Κινηματογράφος και Ιστορία	15
Ο εμπορικός κινηματογράφος. Διεθνής άνθιση	16
Ο εμπορικός κινηματογράφος. Το ελληνικό παράδειγμα	18
Οι νέοι και ο κινηματογράφος	20

Μέρος δεύτερο

2.A) Η ελληνική οικογένεια και οι νέοι	24
Η εκπαίδευση και οι νέοι	38
Η νεολαία και η εργασία	47
Οι νέοι και ο ελεύθερος χρόνος	56
Παραβατικές και παρεκκλίνουσες συμπεριφορές των νέων	65
2.B) Επίλογος	72
Κινηματογραφικές ταινίες αναφοράς	75
Βιβλιογραφία	76

Μέρος πρώτο

1.Α)ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Πώς ορίζεται η νεολαία:

Τη ρευστότητα της έννοιας της νεότητας υποστηρίζει η επιστημονική κοινότητα του τομέα των ανθρωπιστικών σπουδών. Ιστορικοί, ανθρωπολόγοι και κοινωνιολόγοι, ερευνώντας η κάθε ομάδα με τη δική της μέθοδο το ζήτημα της «νεότητας» αλλά και μέσα από έναν διεπιστημονικό διάλογο, έχουν καταλήξει σε μια συμβατική παραδοχή. Η οριοθέτηση της ηλικίας είναι μια βάση αναφοράς, κατά την οποία νεαρό θεωρείται ένα άτομο από το δέκατο έκτο έτος της ηλικίας του μέχρι το εικοστό τέταρτο έτος¹. Όταν όμως η «νεότητα» ταυτίζεται με την έννοια της νεολαίας, ο ηλικιακός προσδιορισμός είναι απαραίτητος για να οριστεί το πεδίο της έρευνας.

Δεχόμενοι την ηλικιακή ομαδοποίηση, θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε «νεότητα» την περίοδο μετάβασης από την παιδική ηλικία στην ωριμότητα². Επιλέχθηκε ο όρος ωριμότητα με στόχο να διαχωριστεί από τον όρο ενηλικίωση, επειδή η χρονική περίοδος μεταξύ 16-24 ενέχει και την ενηλικίωση. Σε κάθε περίπτωση πάντως η νεότητα αποτελεί μια σχετική έννοια που αποκτά νοηματοδότηση σε δεδομένα κοινωνικά πλαίσια με βάση τον χώρο και τον χρόνο³.

Αυτό που οφείλουμε να τονίσουμε είναι το περιορισμένο ενδιαφέρον των προγενέστερων ιστορικών στον κοινωνικό ρόλο της νεολαίας⁴. Οι πολιτικές και οι οικονομικές ιστορικές εξελίξεις στο παρελθόν δεν συμπεριελάμβαναν την νεολαία ως ξεχωριστή κοινωνική ομάδα, ενώ η κλασική πολιτισμική ιστορία επικέντρωνε την

¹ Gerard Mauger, *Η κατηγορία της νεότητας: Προσπάθειες δόμησης κοινωνιολογικών αντικειμένων*, τ. Α', Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου με θέμα «Ιστορικότητα της παιδικής ηλικίας και της νεότητας» 1-5 Οκτωβρίου 1984, ΙΑΕΝ, Αθήνα, 1986, σ. 131-146.

² Ugo Fabietti, *Η «οικοδόμηση» της νεότητας: μια ανθρωπολογική προοπτική*, ό. π., σ. 115-123.

³ Στο ίδιο, σ. 115-123.

⁴ Σπύρος Ασδραχάς, *Ιστοριογραφικές οπτικές και οι χρόνοι τους*, τ. Α', Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου με θέμα «Οι χρόνοι της ιστορίας για μια ιστορία της παιδικής ηλικίας και της νεότητας» 17-19 Απριλίου 1997, ΙΑΕΝ, Αθήνα, 1998, σ. 349-369.

προσοχή της στα αριστουργήματα της τέχνης και πολύ λιγότερο στον άνθρωπο. Από τη δεκαετία του 1950 και έπειτα η πολιτισμική ιστορία στρέφεται στη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ του πολιτισμού και του κοινωνικού υποκειμένου, απορρίπτοντας την στεγανοποιημένη άποψη περί πολιτισμού μονάχα των δημιουργών της υψηλής τέχνης, ή της φιλοσοφίας και της λογοτεχνίας⁵. Από τη στιγμή που έρχεται ο άνθρωπος στο επίκεντρο της ερευνητικής διαδικασίας, επόμενο βήμα είναι οι ιστορικοί να ξεχωρίσουν τη νεολαία ως έναν σημαντικό στοιχείο στην ανάδειξη της πολιτισμικής πραγματικότητας.

Στις σύγχρονες δυτικές κοινωνίες, η ηλικιακή ομάδα των νέων εντάσσεται μεταξύ του αστικού ταξικού κοινωνικού συστήματος και της μαζικής αγοράς εργασίας και κατανάλωσης, αναπτύσσοντας νέες συναπτόμενες κουλτούρες, τις νεανικές κουλτούρες⁶. Για τον Μ. Μπρέικ οι νεανικές κουλτούρες είναι η νέα εμπειρία που επιτυγχάνεται μέσα από την εκπαίδευση, την γειτονιά, και τον ελεύθερο χρόνο των νεαρών ατόμων καθώς και μέσα από τον κοινωνικό έλεγχο και τις αξίες που καλλιεργούνται στους νέους από την κυρίαρχη κουλτούρα⁷.

Ανάδειξη της νεανικής κουλτούρας.

Η νεανική κουλτούρα αναδείχθηκε μέσα από την επικρατούσα κουλτούρα και για αυτό το λόγο θα πρέπει να συσχετίζεται άμεσα μαζί της. Ο Ρέιμοντ Γουίλιαμς, σε μια προσπάθεια να ερμηνεύσει τον όρο «κουλτούρα», κατέληξε στη συμπερασματική διατύπωση πως η «κουλτούρα είναι ο συνολικός τρόπος ζωής». Ο Γουίλιαμς είναι αυτός που έθεσε τα θεμέλια για την περαιτέρω έρευνα στις πολιτισμικές σπουδές⁸. Οι κοινωνικές σχέσεις είναι εκείνες που γεννούν τις κουλτούρες και μάλιστα είναι σχέσεις ανισότητας εξαιτίας των ιεραρχιών (με βάση το φύλο και την ηλικία) που αναπτύσσονται ανάμεσά τους⁹.

Κάτι παρόμοιο συμβαίνει και με τη νεανική κουλτούρα σε σχέση με την γονεϊκή κουλτούρα. Οι νέοι δεν είναι πάντα ευθυγραμμισμένοι με την κουλτούρα των

⁵ Peter Burke, *What is cultural history*, Polity, Cambridge, 2004, σ. 7-27.

⁶ Jane Lambiri- Dimaki, *Social Stratification in Greece. 1962-1982. Eleven essays*, Ant.N. Sakkoulas, Athens, 1983, σ. 11-31.

⁷ Απόσπασμα από το βιβλίο του Μ. Brake, *The sociology of Youth Culture and Youth Subcultures*, Routledge, Λονδίνο, 1980, σ. 157, στο Jane Lambiri- Dimaki, ό. π., σ. 21.

⁸ Raymond Williams, *Κουλτούρα και ιστορία*, (μτφ) Βενετία Αποστολίδου, εκδ. Γνώση, Αθήνα, 1994, σ. 43-46.

⁹ Denys Cuche, *Η έννοια της κουλτούρας στις κοινωνικές επιστήμες*, (μτφ) Φώτης Σιάιτιτσας, εκδ. Τυπωθήτω, Αθήνα, 2001, σ. 206.

γονιών τους. Όπως ανέφερε ο Γεώργιος Θεοτοκάς στο «μανιφέστο» της γενιάς του '30 *Ελεύθερο Πνεύμα* «εάν ο νέος δεν έρθει σε σύγκρουση με την προηγούμενη γενιά δεν θα μπορέσει να ξεχωρίσει και να αναδειχθεί»¹⁰. Αυτό συμβαίνει επειδή οι νέοι έχουν την τάση να εκφράζουν την επιθυμία για ελευθερία και για επαναστατικότητα σε ένα μεγαλύτερο ποσοστό σε σχέση με τους γονείς τους, οι οποίοι είναι συνήθως λιγότερο ανατρεπτικοί και περισσότερο συντηρητικοί και αυταρχικοί¹¹. Η Ιωάννα Λαμπίρη- Δημάκη, σε μια κοινωνιολογική έρευνα που διεξάγει για την μεταπολεμική νεολαία, ξεχωρίζει την νεανική κουλτούρα από την γονεϊκή λόγω της διαφορετικής φύσης των νέων οι οποίοι διακρίνονται για την έντονη ροπή προς τον θυμό και τις ερωτικές επιθυμίες, τις τιμές και τη νίκη περισσότερο από τις χρηματικές απολαβές και είναι ευγενικοί ίσως και ευκολόπιστοι κάποιες φορές, εξαιτίας της απειρίας τους ως προς την αντιμετώπιση παραδειγμάτων διαφθοράς και εξαπάτησης¹².

Εκείνο που επιδιώκει να δείξει η προβολή της νεανικής κουλτούρας, είναι η παρουσίαση των νεαρών ατόμων ως ενεργών μελών της κοινωνίας μέσα από τις δικές τους μορφές έκφρασης και παραγωγής νοήματος¹³. Πολλές φορές εκτός των ορίων της κυρίαρχης ομάδας, σχηματίζονται κάποιοι υποτομείς που εμπλουτίζουν τη διαφοροποίηση και τη πολυφωνία μιας κουλτούρας. Με τον όρο «νεανική υποκουλτούρα» (youth subculture) αναφερόμαστε στον πολιτισμό μιας συλλογικότητας ή μιας ομάδας η οποία από την μια δέχεται το κοινωνικό σύστημα, στο οποίο είναι ενταγμένη, από την άλλη όμως αποστασιοποιείται από αυτό¹⁴. Η πολιτισμική διαφοροποίηση των νεαρών αυτών ατόμων οφείλεται στις επικρατούσες κοινωνικές ταξινομήσεις, κοινωνικές διαστρωματώσεις και διαιρέσεις. Οι ομάδες των χούλιγκανς, των τέντυ μπόις, των πανκς ή των χίπις είναι κάποια παραδείγματα νεανικών υποπολιτισμών. Η πολιτισμική διαφοροποίηση δίνει τη δυνατότητα συνύπαρξης εναλλακτικών μορφών κουλτούρας. Οι νεανικές υποκουλτούρες, ως υποσύνολα της κυρίαρχης κουλτούρας, προϋποθέτουν και την ύπαρξη της γονεϊκής κουλτούρας, από τη στιγμή που οι νέοι των υποομάδων αυτών μπορεί να έχουν μια ξεχωριστή συμπεριφορά από τους γονείς τους και κάποιους συνομηλίκους τους, δεν παύουν όμως να μοιράζονται την ίδια κοινωνική πραγματικότητα με αυτούς

¹⁰ Mario Vitti, *Η γενιά του τριάντα. Ιδεολογία και μορφή*, εκδ. Ερμής, Αθήνα, 1987, σ.40-44.

¹¹ Βλ. Jane Lambiri- Dimaki, ό. π., σ. 11.

¹² Στο ίδιο, σ.22.

¹³ Helena Wulff- Vered Ami Talai, "Introducing youth in its own right" στο *Youth cultures: A cross cultural Perspective*, Polity, Λονδίνο- Ν. Υόρκη, 1995, σ. 1-16.

¹⁴ Albert K. Cohen, "A general theory of subcultures", στο *The subcultures reader*, Routledge, Λονδίνο- Ν. Υόρκη, 1997, σ. 44-60.

(κοινωνική τάξη και οικογένεια όσον αφορά τους γονείς, σχολείο και εργασιακό περιβάλλον όσον αφορά τους συνομηλίκους)¹⁵.

Η πολιτισμική ιστορία θα ασχοληθεί με τη θεματική της νεολαίας σε μεγαλύτερο βαθμό μετά την ίδρυση, τη δεκαετία του 1960, του Κέντρου Σύγχρονων Πολιτισμικών Σπουδών στο Μπέρμινχαμ της Μ. Βρετανίας (Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies-CCCS)¹⁶. Στη «Σχολή του Μπέρμινχαμ» εντάσσονται ερευνητές που ασχολήθηκαν με τη μελέτη της νεανικής υποκουλτούρας όπως ο Στιούαρτ Χωλ και ο Τονυ Τζέφερσον, που ασχολήθηκαν με την ταξική συνείδηση των νέων μέσα από τις υποπολιτισμικές ομάδες, ή τον Ντικ Χέμπτιτζ, ο οποίος προσπαθεί να ερμηνεύσει το στυλ που υιοθετεί η νεολαία. Μέσα από τέτοιου είδους έρευνες γίνεται μια προσπάθεια να αναπτυχθούν οι τρόποι ζωής μιας μερίδας των νέων, όπως αυτοί προσδιορίζονται από τη δύναμη των κοινωνικών ανισοτήτων και την πολιτική εξουσία¹⁷.

Σε ένα γενικότερο πλαίσιο πάντως η νεανική κουλτούρα οικειοποιείται την ηλικιακή ομάδα των νέων από την εμπορική και διαφημιστική εκμετάλλευσή της¹⁸. Οι εμπορικές μορφές μουσικής, κινηματογράφου, περιοδικών ευρείας κυκλοφορίας και ενδυματολογικών τάσεων, συνδέουν τη νεολαία με μια όλο και ταχύτερα αναπτυσσόμενη καταναλωτική κοινωνία. Η νεανική κουλτούρα λοιπόν, μεταπολεμικά θα συνδεθεί με τη λεγόμενη μαζική ή λαϊκή κουλτούρα (mass or popular culture).

Παραλληλισμός της μαζικής κουλτούρας με τη νεανική κουλτούρα.

Η εμφάνιση και η εξάπλωση της μαζικής κουλτούρας εντοπίζεται σε μια διπολική διάκριση ανάμεσα στην νέα αυτή μορφή κουλτούρας και την ήδη υπάρχουσα καλλιτεχνική δημιουργία της υψηλής κουλτούρας. Οι Γερμανοί στοχαστές Τέοντορ Αντόρνο, Μαξ Χορκχάιμερ, Χέρμπερτ Μαρκούζε και Λέο Λόβενταλ, οι οποίοι ασχολήθηκαν με τη σχέση της μαζικής κουλτούρας και της

¹⁵ Stuart Hall- Tony Jefferson, *Resistance through rituals; Youth sub-cultures in postwar Britain*, Routledge, Λονδίνο, 1976, σ. 9-24.

¹⁶ Philip Smith, *Πολιτισμική θεωρία. Μια εισαγωγή*, (μτφ) Αθανάσιος Κατσίκερς, εκδ. Κριτική, Αθήνα, 2006, σ.237-258.

¹⁷ Βλ. Philip Smith, *ό.π.*, σ. 237-258.

¹⁸ Βλ. Stuart Hall- Tony Jefferson, *ό.π.*, σ. 9-24.

τέχνης, εντάσσονται στην «Σχολή της Φρανκφούρτης» που ιδρύθηκε στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1920 ¹⁹.

Για τον Χορκχάιμερ, παρόλο που οι έννοιες της «κουλτούρας» και του «πολιτισμού» είναι ξεχωριστές, εντούτοις παρατηρεί την εξομοίωση τους στα πλαίσια τη σύγχρονης κοινωνίας που βασίζεται στην εμπορευματοποίηση και την κατανάλωση ²⁰.

Η μαζική κουλτούρα, η οποία εκφράζεται μέσα από το ραδιόφωνο, τον κινηματογράφο, τη πόπ μουσική (popular music), τον ημερήσιο και περιοδικό τύπο και αργότερα από την τηλεόραση, αποτελούν πολιτισμικά προϊόντα τα οποία προορίζονται για τις ευρύτερες μάζες ²¹. Αυτά τα πολιτισμικά προϊόντα παραλληλίζονται και ταυτίζονται, από τους εκπροσώπους της Σχολής της Φρανκφούρτης, με τα βιομηχανικά προϊόντα εξαιτίας του τρόπου παραγωγής και προώθησής τους στο κοινό. Μιλώντας για τον μαζικό πολιτισμό αναφερόμαστε όχι μόνο στον μεγάλο αριθμό των καταναλωτών αλλά και στη μη διαφοροποίηση των μαζών αυτών ²². Η πολιτισμική βιομηχανία (cultural industry), όπως την ονόμαζαν, εκτός από την εμπορευματοποίηση των πολιτισμικών μεθόδων που προωθεί, συνδέεται και με την ιδεολογία ²³. Τον τρόπο τον εξηγεί ο Τ. Αντόρνο, λέγοντας ότι ενώ η λαϊκή κουλτούρα (folk culture) πηγάζει κατευθείαν από τις μάζες των χαμηλών στρωμάτων, αντίθετα η μαζική κουλτούρα είναι δημιουργία των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων και προορίζεται για το μεγαλύτερο κομμάτι του πληθυσμού ²⁴. Ωστόσο, στην μετέπειτα ιστοριογραφία έχει ασκηθεί κριτική στην ανάλυση αυτή που έκανε η

Εκτός από τα προϊόντα του μαζικού πολιτισμού, που προορίζονται για κατανάλωση, μεθοδεύονται από την άρχουσα τάξη μια σειρά μηνυμάτων τα οποία πρέπει να ερμηνευτούν και να κατανοηθούν από τα ευρύτερα λαϊκά στρώματα ²⁵. Η παραγωγή νοήματος από τα μηνύματα αυτά αλλάζει ανάλογα με το ταξικό υπόβαθρο,

¹⁹ Βλ. Philip Smith, ό.π., σ. 84-97.

²⁰ Τέοντορ Αντόρνο, Μαξ Χορκχάιμερ, Χέρμπερτ Μαρκούζε, Λέο Λόβενταλ, *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*, (μτφ) Ζήσης Σαρίκας, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα, 1984, σ. 29.

²¹ Στο ίδιο, σ. 97-102.

²² John B. Thompson, *Ideology and modern culture. Critical social theory in the era of mass communication*, Polity, Cambridge- Oxford, 1990, σ. 217-219.

²³ Στο ίδιο, σ. 217-219.

²⁴ Karl Kraus, Dwight Macdonald, Theodor Adorno, Hannah Arendt, Talkott Parsons, Raymond Williams, Edgar Morin, Jean Baurdillard (μτφ) Αμίκια Λυμπεροπούλου, *Η κουλτούρα των μέσων. Μαζική κοινωνία και πολιτισμική βιομηχανία*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1991, σ. 91-95.

²⁵ Βλ. John B. Thompson, ό.π., σ.317-319.

το φύλο και την ηλικία των καταναλωτών²⁶. Η νεολαία, ως η νέα πολλά υποσχόμενη κοινωνική ομάδα η οποία πρόκειται να γίνει μια από τις βασικές καταναλωτικές δυνάμεις των προϊόντων της μαζικής κατανάλωσης, λαμβάνει και ερμηνεύει με τον δικό της τρόπο τα μηνύματα που προκύπτουν από την εξάπλωση της μαζικής κουλτούρας. Σε ποιο κομμάτι της μαζικής παραγωγής όμως βρίσκει εφαρμογή η νεανική κουλτούρα;

Μια σειρά προϊόντων, που προορίζονται για κατανάλωση από το νεανικό κοινό, με τη μουσική βιομηχανία να πρωτοστατεί και να έπονται η βιομηχανία του θεάματος και της ενδυμασίας, δείχνουν ότι η παγκόσμια παραγωγή έχει ανακαλύψει την νέα ισχυρή αγοραστική δύναμη που αποκτά η νεολαία μεταπολεμικά²⁷. Τα περισσότερα νέα πρότυπα συμπεριφοράς και κατανάλωσης προέρχονται από τη μίμηση του αμερικανικού τρόπου ζωής, δηλαδή μιας «αμερικανοποίησης» της καθημερινότητας που προσβλέπει στην ομοιομορφία²⁸.

Αρχικά οι δίσκοι «ελαφριάς» μουσικής γνωρίζουν μεγάλη ανταπόκριση από το νεανικό κοινό και καινούργια μουσικά είδη, όπως το ροκ εν ρολ, γίνονται σημεία αναφοράς της απανταχού νεότητας καθώς και των διαφόρων μορφών χορού που προκύπτουν από τα νέες αυτές μουσικές συνθέσεις. Το ροκ συνδέθηκε με τη νεανική απελευθέρωση από τη γονεϊκή καταπίεση²⁹. Ποτέ άλλοτε ένα μουσικό είδος δεν ταυτίστηκε τόσο με τη νεολαία και δεν είχε τέτοια μαζική ανταπόκριση αποκλειστικά στο νεανικό κοινό.

Στο επίπεδο της ενδυμασίας ξεχωρίζει ένα είδος που θα μονοπωλήσει τις στιλιστικές επιλογές των νέων και δεν είναι άλλο από το μπλου-τζην. Το μπλου-τζην από ενδυματολογική προτίμηση των λαϊκών στρωμάτων της αμερικανικής δύσης γίνεται σύμβολο των νέων και των δύο φύλων³⁰. Τα ρούχα και γενικότερα τα στιλιστικά πρότυπα που προβάλλονται στους νέους, τους οδηγούν να αποκτήσουν μια δική τους αισθητική που θα τους εκφράσει, θα τους αναδείξει και θα τους ξεχωρίσει από τους γονείς τους³¹. Με το στυλ και τα νοήματα που προσπαθούν να προωθήσουν οι νέοι μέσω των επιλογών τους ασχολήθηκε ο Ντικ Χέμπτιτς. Το στυλ

²⁶ Στο ίδιο, σ.317-319.

²⁷ Βλ. Dwight Macdonald, ό.π , σ.57-65.

²⁸ Enrica Capussotti, *Gioventu' perduta. Gli anni 50 dei giovani e del cinema in Italia*, Giunti, Φλωρεντία- Μιλάνο, 2004, σ.21-34.

²⁹ Angela McRobbie, *Feminism and youth culture*, Houndmills, Macmillan, 2000, σ. 137-158.

³⁰ Eric Hobsbawm, *Η εποχή των άκρων: Ο σύντομος εικοστός αιώνας 1914-1991*, (μτφ) Βασιλης Καπετανγιάννης, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 1999, σ. 415-419.

³¹ Paul Willis- Simon Jones- Joyse Canaan- Geoff Hurd, *Common culture. Symbolic work at play in the everyday cultures of the young*, Westview Press, 1990, σ. 84-97

μιας σειράς νεανικών υποομάδων, όπως οι mods, οι skinheads, οι hipsters και άλλοι, προσεγγίζει ο Χέμπτιτς με σκοπό να αποκωδικοποιήσει τους συμβολισμούς που κρύβονται πίσω από την κάθε στυλιστική επιλογή των νέων³². Οι επιλογές των νέων αυτών δεν είναι τυχαίες, αλλά το κάθε στοιχείο που εντάσσεται στο προσωπικό τους στυλ αντικατοπτρίζει τόσο τον χαρακτήρα τους όσο και την κοινωνική τους ταυτότητα³³.

Η νεανική κουλτούρα προβάλλεται σε τέτοιο βαθμό μέσα από τη μαζική κουλτούρα, με αποτέλεσμα να προκύπτει μια «λατρεία της νεότητας», κατά την οποία προκύπτει ένας μιμητισμός των ηλικιών μεταξύ 18 έως 22 χρόνων από τους ηλικιακά μεγαλύτερους³⁴. Ενώ οι νέοι εκφράζουν μια έντονη επιθυμία να εισέλθουν στον κόσμο των ενηλίκων νομίζοντας ότι θα απολαμβάνουν μεγαλύτερες ελευθερίες, αντίθετα η μεγαλύτερη γενιά προσπαθεί να αναβιώσει τη χαμένη της νεότητα. Με αυτό τον τρόπο φανερώνεται η άμεση επιρροή, που ασκείται αμφίδρομα, μεταξύ της νεανικής και της γονεϊκής κουλτούρας, στα πλαίσια πάντα μιας γενικευμένης μαζικής κουλτούρας.

Το πεδίο της έρευνας

Οι ταινίες του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου των δεκαετιών του 1950 και του 1960 αποτέλεσαν το υλικό, στο οποίο στηρίχθηκε η παρούσα μελέτη. Τα κριτήρια επιλογής των είκοσι ενός συγκεκριμένων ταινιών είναι η αντιπροσωπευτικότητα του δείγματος ως προς το κινηματογραφικό είδος, ο πρωταγωνιστικός ρόλος των νέων στις ταινίες αυτές και ο εμπορικός χαρακτήρας του κινηματογραφικού αυτού δείγματος.

Πιο συγκεκριμένα, πραγματοποιήθηκε η συλλογή είκοσι ενός ταινιών, οι οποίες καλύπτουν ισομερώς όλο το φάσμα των κινηματογραφικών ειδών, όπως την κωμωδία, τη μουσική κωμωδία, το κοινωνικό δράμα και την κοινωνική περιπέτεια. Με αυτό τον τρόπο προσπάθησα να εντοπίσω, εάν η εικόνα των νέων αποδίδεται με τον ίδιο τρόπο από το σύνολο των κινηματογραφιστών.

³² Dick Hebdige, Υποκουλτούρα. *Το νόημα του στυλ*, (μτφ) Έφη Καλλιφατίδη, εκδ. Γνώση, Αθήνα, σ. 67-98.

³³ Βλ. Dick Hebdige, ό.π., σ.67-98.

³⁴ Βλ. Dwight Macdonald, ό.π., σ.57-65.

Το επόμενο κριτήριο, βάσει του οποίου επέλεξα τις συγκεκριμένες ταινίες, ήταν ο πρωταγωνιστικός ρόλος των νέων σε αυτές. Από τη στιγμή που η εργασία μου περιορίζεται στις αναπαραστάσεις της νεότητας μέσα από τον ελληνικό κινηματογράφο, χρησιμοποίησα ταινίες, στις οποίες η νεολαία πρωταγωνιστούσε. Σε αυτό το σημείο, πρέπει να μην παραλείψω ν' αναφέρω, ότι η νεολαία των ταινιών αυτών ανήκει κυρίως στο αστικό περιβάλλον και μόνο δύο ταινίες (*Το κορίτσι με τα μαύρα* και *Η κυρά μας η μαμή*), από το συνολικό αριθμό των ταινιών αναφέρονται στην ελληνική επαρχία. Αναφερόμαστε, λοιπόν, στην νεολαία των πόλεων και κυρίως της πρωτεύουσας.

Οι είκοσι μία αυτές κινηματογραφικές ταινίες, όσον αφορά τη χρονολόγησή τους και την εισπρακτική τους επιτυχία, εντάσσονται στον ελληνικό εμπορικό κινηματογράφο. Επομένως, το τρίτο και τελευταίο κριτήριο επιλογής των συγκεκριμένων ταινιών ήταν η ένταξή τους στην περίοδο οικονομικής άνθισης του ελληνικού κινηματογράφου. Αρκετές από τις ταινίες που εξετάζονταν αποτελούν μεγάλες εμπορικές επιτυχίες. Για παράδειγμα οι ταινίες *Το ξύλο βγήκε απ' το παράδεισο* (1959), *Ο κατήφορος* (1961) και *Κάτι να καίει* (1963) κόβουν 239.550, 161.331 και 660.791 εισιτήρια αντίστοιχα. Αναδεικνύονται δηλαδή στις πρώτες θέσεις σε πίνακες εισιτηρίων των ταινιών Α' προβολή στους κινηματογράφους Αθηνών και Πειραιώς³⁵.

Στις ενότητες που ακολουθούν θα μελετηθεί η σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ της κοινωνικής ομάδας της νεολαίας και του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου, ως μορφής έκφρασης της μαζικής κουλτούρας. Μέσα από τη διεθνή πορεία του κινηματογράφου θα γίνει μια προσπάθεια απόσπασης του μέρους εκείνου που απευθύνεται στο νεανικό κοινό, καθώς και της ανταπόκρισης που είχε ο κινηματογράφος στους νέους. Εκτός από το θεωρητικό πλαίσιο, αυτό που θα αναλυθεί επίσης είναι ο τρόπος που παρουσιάζει ο ελληνικός κινηματογράφος των δεκαετιών του 1950 και του 1960 τη νεολαία, η οποία βιώνει την καθημερινή ζωή στην Ελλάδα μεταπολεμικά. Από το κινηματογραφικό υλικό που συλλέχθηκε θα γίνει μια προσέγγιση της ελληνικής νεολαίας με βάση πέντε θεματικές κατηγοριοποιήσεις.

Η πρώτη ενότητα αφορά τη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στους νέους και την οικογένειά τους, μέσα από μια σειρά οικονομικών πρακτικών και γαμήλιων στρατηγικών. Ο ελληνικός κινηματογράφος, με έναν ηθογραφικό πολλές φορές

³⁵ Γιάννα Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος (1950-1967). Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία*, εκδ. Finatec, Αθήνα, 2001, σ. 233, 249 και 323.

τρόπο, προσπαθεί να αποδώσει την εικόνα της σύγχρονης οικογένειας με την προβολή της σύγκρουσης των νέων με τους γονείς τους.

Στη δεύτερη ενότητα θα παρουσιαστεί η εκπαίδευση σε συνάρτηση με τις μεταρρυθμίσεις που θεσπίστηκαν μεταπολεμικά στην Ελλάδα στον τομέα της παιδείας, για να εξεταστεί κατά πόσο οι αλλαγές αυτές αποτυπώνονται στις ελληνικές ταινίες. Ο τρόπος που βιώνει η νεολαία την εκπαιδευτική πολιτική του κράτους, δίνεται με έναν πολύ παραστατικό τρόπο, με την προβολή περισσότερο της σχολικής ζωής των δύο φύλων και σε πολύ μικρότερο ποσοστό της πανεπιστημιακής ζωής.

Η εργασία αποτελεί το θέμα της επόμενης ενότητας και θα είναι η αφορμή για να απαντηθούν μια σειρά ερωτήματα, όπως εάν εργάζονται οι νέοι και των δύο φύλων και αν ναι από ποιά κοινωνικά στρώματα προέρχονται. Επίσης θα μας απασχολήσουν τα κοινωνικά ζητήματα της ανεργίας και της αεργίας των νέων και σε ποιο βαθμό προβάλλονται από τις ελληνικές ταινίες, καθώς και ένα πολύ πρόσφατο φαινόμενο για την ελληνική ιστορία, αυτό της γυναικείας χειραφέτησης, υπό το βλέμμα του κινηματογραφικού φακού.

Η τέταρτη ενότητα διαπραγματεύεται ένα αναπόσπαστο κομμάτι της νεανικής κουλτούρας, αυτό της διαχείρισης τους ελεύθερου χρόνου. Ο ελληνικός κινηματογράφος δίνει ιδιαίτερη έμφαση στον τρόπο της ψυχαγωγίας και της διασκέδασης των νέων. Η κινηματογραφική κάμερα ακολουθεί τους νέους στις τακτικές εξόδους τους σε διάφορα κέντρα συνάθροισης και διασκέδασης, στις συγκεντρώσεις τους στα πάρτυ της εποχής και στις οργανώσεις ταξιδιών και εκδρομών αναψυχής. Η ψυχαγωγία άλλωστε αποτελεί ένα μέρος των ελληνικών ταινιών που σπάνια απουσιάζει από την κινηματογραφική πλοκή.

Στην τελευταία ενότητα η παραβατική συμπεριφορά των νέων, που απασχόλησε σε ένα μεγάλο βαθμό τον Τύπο της εποχής, προβάλλεται και από τον ελληνικό κινηματογράφο είτε υπό τη μορφή ενός κοινωνικού δράματος, ασκώντας κοινωνική κριτική, είτε υπό τη μορφή μιας κωμωδίας, θέλοντας να σατιρίσει το κοινωνικό γίγνεσθαι. Το θέμα της παραβατικότητας των νέων παρουσιάζεται με έναν πολύ περιγραφικό τρόπο από τους Έλληνες κινηματογραφιστές, θέλοντας να τονίσουν την «κρίση των αξιών» της μεταπολεμικής κοινωνίας.

Έπειτα από μια προσέγγιση της νεολαίας ως κοινωνικής ομάδας και της συσχέτισής της με την ελληνική κινηματογραφία, στο τελευταίο μέρος της εργασίας, που αποτελεί τον επίλογο, θα προκύψουν κάποια συμπεράσματα για τη νεολαία των δεκαετιών του 1950 και του 1960. Το σημείο στο οποίο θα δοθεί ιδιαίτερη έμφαση

είναι οι επιρροές και οι μεταβολές της εικόνας των νέων στην ελληνική κοινωνία μεταπολεμικά, σε σχέση με το παρελθόν, στα πλαίσια μιας σειράς αλλαγών σε κοινωνικό, οικονομικό και πολιτισμικό επίπεδο.

1.B) Η έννοια του κινηματογράφου

Ο κινηματογράφος έχει χαρακτηριστεί ως ένα «παράθυρο στον κόσμο», που σημαίνει ότι αυτό που προβάλλεται μέσα από τη μεγάλη οθόνη δεν είναι παρά μια αναπαράσταση της πραγματικής ζωής. Παρόλα αυτά έχει αναπτυχθεί μια ολόκληρη ανάλυση για το «τί συμβολίζει ο κινηματογράφος», από θεωρητικούς οι οποίοι πρεσβεύουν, ανάλογα με τη σχολή στην οποία εντάσσονται, μια συγκεκριμένη θέση. Ενώ λοιπόν οι «ρεαλιστές» θεωρητικοί υποστήριζαν ότι ο κινηματογράφος είναι η απεικόνιση της καθημερινής ζωής, οι θεωρητικοί της «μορφής» προβάλλουν την καλλιτεχνική πλευρά μιας κινηματογραφικής ταινίας που θεωρούν αποκομμένη από την πεζή πραγματικότητα³⁶. Το στοιχείο εκείνο που έχει κάνει τον κινηματογράφο ίσως την πιο δημοφιλή μορφή τέχνης είναι η αλληλεπίδραση που ασκείται μεταξύ του θεατή και της μεγάλης οθόνης και μέσα από μια σειρά διαδικασιών ο θεατής ταυτίζεται με το υποκείμενο της οθόνης³⁷.

Η προσπάθεια ανάλυσης του κινηματογράφου από διακεκριμένους θεωρητικούς, όπως ο Κρίστιαν Μέτς, ο Αντρέ Μπαζέν και ο Ζίγκφριντ Κρακάουερ, κατέληξε στη δημιουργία ενός κοινού κώδικα που ονομάστηκε «γλώσσα του κινηματογράφου» και που και αυτή με τη σειρά της προσεγγίστηκε με διαφορετικό τρόπο από τον καθένα ξεχωριστά³⁸. Σε κάθε περίπτωση πάντως η αναφορά γίνεται σε ένα συγκεκριμένο κινηματογραφικό είδος, τον αφηγηματικό κινηματογράφο. Η αφήγηση αποτελεί τον κυρίαρχο τρόπο κινηματογράφησης, γιατί μέσα από τα αφηγηματικά κείμενα παράγεται ένα εύλογο νόημα ευκολότερα και αποκτάται μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα της πραγματικότητας³⁹. Η αφήγηση λοιπόν μαζί με την κινηματογραφική εικόνα μπορεί να ιδωθεί σαν μια οργανωμένη εμπειρία που προσελκύει τον θεατή και κάνει τον κινηματογράφο δημοφιλή στο ευρύ κοινό⁴⁰.

Για έναν ιστορικό όμως μπορεί να αποτελέσει μια κινηματογραφική ταινία, είτε είναι μυθοπλασία είτε στηρίζεται σε πραγματικά γεγονότα, ιστορικό τεκμήριο; Αναφερθήκαμε προηγουμένως στον κινηματογράφο ως μια μορφή τέχνης, ποιο είναι λοιπόν το στοιχείο εκείνο που την καθιστά τεκμήριο για έναν ιστορικό;

³⁶ Robert Stam, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, (μτφ) Κατερίνα Κακλαμάνη εκδ. Πατάκη, Αθήνα, 2006, σ.102.

³⁷ Βλ. Robert Stam, σ.194-195.

³⁸ Robert Stam-Toby Miller, *Film and theory. An anthology*, Blackwell, Οξφόρδη- Μασαχουσέτη, 2000, σ. 31-37.

³⁹ Edward Branigan, *Narrative comprehension*, Routledge, Λονδίνο- Ν.Υόρκη, 2001, σ11-17.

⁴⁰ Στο ίδιο.

Κινηματογράφος και ιστορία

Όπως παρατηρεί ο Μάρκ Φερρό στο βιβλίο του «Κινηματογράφος και Ιστορία», από τις ιστορικές πηγές για πολλά χρόνια απουσίαζαν οι κινηματογραφικές ταινίες παρόλο που σαν είδος έχουν κλείσει εκατό χρόνια ύπαρξης. Είναι γεγονός ότι το ενδιαφέρον των ιστορικών μονοπωλούσαν οι γραπτές πηγές αλλά στον 21^ο αιώνα η μελέτη και ερμηνεία των ταινιών από ιστορικούς δεν αποτελεί πλέον μια εξαίρεση. Σε μια εποχή που οι προφορικές μαρτυρίες αξιοποιούνται στα πλαίσια μιας ιστορικής τεκμηρίωσης⁴¹, δεν θα ήταν λανθασμένο και ο κινηματογράφος να θεωρηθεί μια μορφή πηγής του ιστορικού, παρά τα όποια στερεότυπα μπορεί να αναπαράγει, γιατί όπως αναφέρει και η Μόλλυ Χάσκελ τα στερεότυπα της οθόνης αποτελούν και στερεότυπα της κοινωνίας⁴². Η ιστοριογραφία, η οποία εξελίσσεται με το πέρασμα των ετών, δημιουργεί νέα ερευνητικά πεδία. Η ιστορία, συνδεδεμένη με τις κινηματογραφικές ταινίες ως τεκμήρια, επαναπροσδιορίζεται με διαφορετικό τρόπο, ώστε να υιοθετούνται και να αξιοποιούνται νέες μέθοδοι έρευνας.

Επανερχόμενοι στον κινηματογράφο λοιπόν θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι ένα φιλμ μπορεί να προσφέρει σε έναν ιστορικό έναν πλούτο πληροφοριών για την πολιτική και την κοινωνικοοικονομική κατάσταση που επικρατούσε όταν δημιουργήθηκε το φιλμ αυτό ή ακόμη μπορεί να αξιοποιηθεί ώστε να αναδειχθούν τα στερεότυπα και οι αντιλήψεις της εποχής ως σημείου αναφοράς⁴³. Οι κινηματογραφικές ταινίες αποτελούν μια νέα πηγή ιστορικής τεκμηρίωσης, ιδιαίτερα στον τομέα της πολιτισμικής ιστορίας⁴⁴. Νέοι ορίζοντες ανοίγονται για την ιστορία και ο κινηματογράφος σίγουρα θα έχει μια θέση σε μια επαναπροσέγγιση του παρελθόντος.

Για έναν ιστορικό δεν είναι μόνο οι ιστορικές ταινίες, τα επίκαιρα και τα ντοκιμαντέρ εκείνα που θα του δώσουν το υλικό που του χρειάζεται για να βασίσει την έρευνά του. Οι ταινίες του εμπορικού κινηματογράφου μπορούν να αποτελέσουν πεδίο έρευνας τόσο λόγω του εύρους όσο και της ποικιλίας που παρουσιάζουν. Αυτό το είδος κινηματογράφου κυριαρχεί σταδιακά παγκοσμίως και αυτή είναι μια

⁴¹ Λουίζα Πασσερίνι, *Σπαράγματα του 20^{ου} αιώνα. Η ιστορία ως βιωμένη εμπειρία*, (μτφ) Ο. Βασάπ, Ι. Λαλιώτου, Ι. Πεντάζου, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1998, σ.14-15.

⁴² Molly Haskell, *From reverence to rape. The treatment of women in the movies*, University of Chicago Press, Σικάγο- Λονδίνο, 1987, σ. 157-158.

⁴³ Μάρκ Φερρό, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, (μτφ) Πελαγία Μαρκέτου, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα, 2002, σ.13-14.

⁴⁴ Enrica Capussotti, Giuseppe Lauricella, Luisa Passerini, "Film as a source for cultural history: an experiment in practical methodology", *History Workshop Journal*, 57(2004), σ. 256-262

πραγματικότητα την οποία ο ερευνητής δεν πρέπει να παραβλέψει. Αλλά ας μελετήσουμε πιο προσεχτικά την επικρατούσα μορφή της έβδομης τέχνης.

Ο εμπορικός κινηματογράφος

α) Διεθνής άνθιση

Ο κινηματογράφος, όπως και άλλες μορφές τέχνης, τη μεταπολεμική περίοδο μαζικοποιείται. Ταινίες όπως είναι για παράδειγμα *Το θωρηκτό Ποτέμκιν* (1925) με τη ξεχωριστή φιλμογραφία ενός από τους σημαντικότερους σοβιετικούς σκηνοθέτες, του Σεργκέι Αϊζενστάιν ή *Ένας Ανδαλουσιανός σκύλος* (1928) του Λουί Μπουνουέλ με την ξεχωριστή σκηνογραφία του ζωγράφου Σαλβατόρ Νταλί, εξακολουθούν να παράγονται αλλά σε πολύ μικρότερο ποσοστό. Η δημιουργία των κινηματογραφικών στούντιο (π.χ. το Χόλιγουντ στις ΗΠΑ ή η Τσινετσιτά στην Ρώμη) συντελεί στην παραγωγή όλο και περισσότερων ταινιών σε μικρότερο χρονικό διάστημα, ώστε να υπάρξει μεγαλύτερο κέρδος.

Γεγονός πάντως είναι, ότι μετά το τέλος του Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου, παρατηρείται μια κρίση στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο⁴⁵. Η οικονομική εξαθλίωση που παρουσιάζουν τα περισσότερα ευρωπαϊκά κράτη είναι λογικό να έχει αντίκτυπο και στη πολιτιστική παραγωγή. Η μείωση της παραγωγής ταινιών είναι το πρώτο πλήγμα για τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο, πράγμα που συνδέεται άμεσα με την όλο και μεγαλύτερη κυριαρχία των παραγωγών του Χόλιγουντ⁴⁶. Ωστόσο μέσα από το σύστημα των συμπαραγωγών η Ευρώπη θα αντιταχθεί στην συνεχώς ανερχόμενη δυναμική του Χόλιγουντ, περισσότερο σχετικά με την ποιότητα των ταινιών και λιγότερο σχετικά με την εμπορικότητα τους⁴⁷.

Η εμφάνιση της τηλεόρασης προκαλεί μείωση του κινηματογραφικού κοινού ακόμη και αυτής της τόσο ισχυρής δύναμης όπως είναι το Χόλιγουντ. Έτσι τη δεκαετία μεταξύ 1955 και 1965, αυτός ο αμερικανικός κινηματογραφικός κολοσσός οδηγείται στον εκσυγχρονισμό των εξοπλισμών και των τεχνικών του, με σκοπό να αντιμετωπίσει την πρόκληση της τηλεόρασης⁴⁸. Την βόλτα που γινόταν στο σινεμά το σαββατοκύριακο στις αρχές του 1950, αντικαθιστά λίγα χρόνια αργότερα η

⁴⁵ Eirini Sifaki, "Global strategies and local practices in film production", *Journal for Cultural Research*, 7(2003), σ. 243-258.

⁴⁶ Στο ίδιο.

⁴⁷ Serge Bernstein- Pierre Milza, *Ο ευρωπαϊκός πολιτισμός μετά τα μέσα του 20^{ου} αιώνα*, στο «Ευρωπαϊκή Ιστορία», (μτφ) Αναστάσιος Κ. Δημητράκοπουλος, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, σ.326-330.

⁴⁸ Κήθ Ρήντερ, *Η ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου (1895-1975)*, (μτφ) Σώτη Τριανταφύλλου, εκδ. αιγόκερως, Αθήνα, 1985, σ.168-169.

τηλεόραση. Για να πετύχει εισπρακτικά μια ταινία θα έπρεπε το Χόλιγουντ να δημιουργήσει κάτι το ξεχωριστό. Το υπερθέαμα είναι αυτό που θα δώσει τη λύση με πολυδάπανες παραγωγές σαν τα μιούζικαλ *Γουέστ Σάιντ Στόρυ* (*Westside Story*, 1961) ή *Η μελωδία της ευτυχίας* (1965)⁴⁹.

Τις διαδικασίες λειτουργίας της κινηματογραφικής βιομηχανίας αναλύονται στο βιβλίο του Νίκου Κολοβού. Αρχικά χαρακτηρίζει τη βιομηχανία αυτή θεάματος σαν μια εμπορική επιχείρηση, η οποία αποσκοπεί στο κέρδος και επειδή πολλές φορές για την παραγωγή των ταινιών δαπανώνται μεγάλα κεφάλαια, μοναδική λύση για την απόκτηση κέρδους αυτού είναι η εξαγωγή των ταινιών στο εξωτερικό⁵⁰. Επίσης παρατηρείται μια όλο και μεγαλύτερη παραγωγή ψυχαγωγικών ταινιών, οι οποίες θα έχουν ως στόχο την τέρψη του κοινού και θα ορίζονται από τις προτιμήσεις του, δομημένες με τέτοιο τρόπο ώστε να μη προσβάλλουν αλλά αντίθετα να ενθαρρύνουν τα όνειρα και τις φαντασιώσεις τους⁵¹.

Στα πλαίσια αυτά της κινηματογραφικής βιομηχανίας έρχεται να προστεθεί και μια άλλη «καινοτομία» του Χόλιγουντ, το σταρ-σύστημα. Το σταρ-σύστημα καθιερώνεται καθώς οι ηθοποιοί-πρωταγωνιστές της ταινίας γίνονται πρότυπα συμπεριφοράς για το κοινό μέσω της φυσικής γοητείας τους. Ο Κρακάουερ χαρακτηρίζει τον τυπικό σταρ του Χόλιγουντ «ερασιτέχνη», επειδή ο ηθοποιός αυτός υποδύεται κάποιο ρόλο έχοντας ως πρότυπο τον χαρακτήρα του⁵². Συνεχίζει λέγοντας ότι η τυποποιημένη κίνηση και ομιλία του ηθοποιού σε συνδυασμό με την εμφάνιση εντυπώνεται στη συνείδηση του θεατή και αυτό έχει ως αποτέλεσμα την ταύτισή του με τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά του ηθοποιού⁵³. Σε κάθε περίπτωση, ο σταρ για έναν παραγωγό είναι μια μέθοδος μάρκετινγκ, κοινωνικού συμβολισμού και κατανάλωσης⁵⁴. Ο Τόμπυ Μίλλερ παρατηρεί ότι οι ηθοποιοί γίνονται σταρ όταν ο καθημερινός τρόπος ζωής τους απασχολεί τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης και η προσωπικότητά τους υπερνικά την υποκριτική τους δεινότητα⁵⁵.

⁴⁹ Βλ. Κήθ Ρήντερ, σ. 168-169.

⁵⁰ Στο ίδιο.

⁵¹ Νίκος Κολοβός, *Κινηματογράφος, Η τέχνη της βιομηχανίας*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1999, σ.179-181.

⁵² Sigfried Kracauer, *Θεωρία του κινηματογράφου. Η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*, (μτφ) Δημοσθένης Κούρτοβικ, εκδ. Κάλβος, Αθήνα, 1983, σ.154-155.

⁵³ Στο ίδιο.

⁵⁴ Robert Stam- Toby Miller, *ό.π.*, σ. 595-597.

⁵⁵ Στο ίδιο.

Το ελληνικό παράδειγμα

Στην πρώτη μετεμφυλιακή περίοδο ο κινηματογράφος στην Ελλάδα γνώρισε σημαντική άνθιση που οδήγησε στη συγκρότηση μιας εθνικής βιομηχανίας, της οποίας η παραγωγή είχε μεγάλη απήχηση στο κοινό⁵⁶. Ο «κινηματογράφος των δημιουργών», όπως ονομάζονται οι ταινίες που παράγουν σκηνοθέτες σαν τον Κούνδουρο, τον Κακογιάννη και τον Κανελλόπουλο, ξεχωρίζει επίσης, καθώς και ένα νεορεαλιστικό κύμα ταινιών⁵⁷. Ο ιταλικός νεορεαλισμός των Βισκόντι, Ροσσελλίνι και Ντε Σίκα επηρεάζει την ελληνική κινηματογραφία και έχουμε λίγα δείγματα ταινιών, όπως το *Ξυπόλυτο Τάγμα*, το *Μέχρι το πλοίο*, *Οι βοσκοί της συμφοράς* κ.ά. Εισπρακτικά όμως αυτές οι ταινίες δεν βρήκαν μεγάλη ανταπόκριση από το κοινό, ενώ τα κινηματογραφικά στούντιο της «Φίνος Φίλμς» ή της «Ανζερβός Φίλμς» παρουσιάζουν μεγάλη άνθιση με την παραγωγή των εμπορικότερων ταινιών.

Ο εμπορικός ελληνικός κινηματογράφος του τέλους της δεκαετίας του 1950 και της «χρυσής εποχής», όπως ονομάστηκε η δεκαετία του 1960, αποτέλεσε την πιο δημοφιλή μορφή διασκέδασης της ελληνικής οικογένειας, ιδιαίτερα των χαμηλότερων κοινωνικών τάξεων στρωμάτων⁵⁸. Ο Γιάννης Σολδάτος αναφέρει ότι ο λαϊκός ελληνικός κινηματογράφος ονομάστηκε εμπορικός, επειδή το κοινό που συνέρρεε στις προβαλλόμενες ταινίες, μαζικοποιήθηκε, μικροαστικοποιήθηκε και έγινε λαϊκή μάζα⁵⁹. Συνεχίζοντας αναπαράγει τα λόγια ενός κριτικού του κινηματογράφου, του Μ. Πλωρίτη, τονίζοντας ότι πολλοί κρίνουν αρνητικά το είδος αυτό ως προς την ποιότητα, παρόλα αυτά η απήχηση του στο ευρύ κοινό δεν παύει να είναι αξιοσημείωτη⁶⁰. Η ηθοποιός Έλλη Λαμπέτη επίσης σχολιάζει τον εμπορικό κινηματογράφο, λέγοντας ότι όπως ένας ηθοποιός δε μπορεί να παίζει μπροστά σε ένα άδειο θέατρο, έτσι και ο κινηματογράφος δεν μπορεί να προβάλλει φιλμ που δεν έχουν απήχηση στο κοινό παρά την άρτια καλλιτεχνική τους δομή⁶¹.

Αυτό που επιτυγχάνεται στον κινηματογράφο των δεκαετιών του 1950 και 1960 είναι μια αξιοσημείωτη μαζική παραγωγή ταινιών. Μπορεί όμως εκείνη την

⁵⁶ Μαρία Κομνηνού, *Από την αγορά στο θέαμα. Μελέτη για τη συγκρότηση της δημόσιας σφαίρας και του κινηματογράφου στη σύγχρονη Ελλάδα*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα, 2001, σ. 82-87.

⁵⁷ Στο ίδιο.

⁵⁸ Βλ. Eirini Sifaki, ό.π., σ.243-258.

⁵⁹ Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, τ.β', εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 1989, σ. 7-9

⁶⁰ Στο ίδιο.

⁶¹ Στο ίδιο.

περίοδο στην Ελλάδα να παράγονται περισσότερες ταινίες, το 1950 παράγονται μόλις 6 ταινίες σε αντίθεση με τις 57 του έτους 1960, ενώ το 1965 διπλασιάζονται και φτάνουν τις 112, αλλά αυτό έχει σαν αποτέλεσμα την χαμηλότερη ποιοτική τους στάθμη⁶². Παρά την αύξηση στην παραγωγή των ελληνικών ταινιών, οι αμερικανικές εταιρίες εξαιτίας των οικονομικών εσόδων τους και των σωστών μηχανισμών προώθησης υπερισχύουν αριθμητικά (π.χ. τη χρονιά 1963-4 στις κινηματογραφικές αίθουσες προβάλλονται 309 αμερικανικές ταινίες έναντι 90 ελληνικών)⁶³. Εκτός από αριθμητικά οι ξένες ταινίες υπερίσχυαν και εισπρακτικά με μεγάλη διαφορά έναντι των ελληνικών, αφού την χρονιά 1963-4 το 65, 60% του κοινού προτίμησε τις ξενόγλωσσες, κυρίως αμερικάνικες, αφήνοντας τις ελληνικές με ένα ποσοστό της 34,40%⁶⁴.

Η μέθοδος που ακολούθησαν οι Έλληνες κινηματογραφιστές για να γίνουν πιο ανταγωνιστικοί σε σχέση με την εξωτερική αγορά είναι να ακολουθήσουν το παράδειγμα των συναδέλφων τους στο εξωτερικό, προωθώντας το ελληνικό σπαρσύστεμ. Στους πιο εμπορικούς ηθοποιούς του ελληνικού κινηματογράφου των δεκαετιών 1950 και 1960 ανήκουν η Αλίκη Βουγιουκλάκη, η Τζένη Καρέζη, η Ζωή Λάσκαρη, ο Νίκος Κούρκουλος, ο Ανδρέας Μπαάρκουλης και μια σειρά άλλων ηθοποιών, που τους συναντάμε σε ένα πλήθος κινηματογραφικών ταινιών. Οι ηθοποιοί αυτοί ταυτίζονται με τη φιλμική τους εικόνα, με αποτέλεσμα η Α. Βουγιουκλάκη να γίνεται «η γλυκιά γατούλα», η Ζ. Λάσκαρη αποκτά τη μορφή της «μοιραίας γυναίκας», ενώ οι Ν. Κούρκουλος και Α. Μπαρκουλης γίνονται οι «ζεν πρεμιέ» του ελληνικού κινηματογράφου.⁶⁵

Ο Κριστιάν Μετζ υποστήριζε ότι ο κινηματογράφος δίνει την εντύπωση του αληθινού. Την άποψη αυτή δεν δέχονται βέβαια όλοι οι θεωρητικοί του κινηματογράφου, όπως για παράδειγμα η Σώτη Τριανταφύλλου, η οποία σχολιάζει τις εμπορικές ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου ως αναπαραγωγή στερεοτυπικών αντιλήψεων για τη μεταπολεμική κοινωνία «της φτώχειας, της θρησκοληψίας, της πατριαρχίας και των οθωμανικών ηθών»⁶⁶. Το κοινωνικό και το πολιτιστικό πλαίσιο,

⁶² Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Η διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο. Επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 1995, σ. 38.

⁶³ Στο ίδιο, σ.13 και 66.

⁶⁴ Στο ίδιο σ.42.

⁶⁵ Αντουανέττα Αγγελίδη- Ελένη Μαχαίρα- Κωνσταντίνος Κυριάκος, *Γραφές για τον κινηματογράφο. Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 2005, σ. 42-43.

⁶⁶ Βλ. το πρόλογο της Σώτης Τριανταφύλλου στο βιβλίο του Μαρκ Φερρό, ό. π., σ.17.

όπου παράγεται και διανέμεται το προϊόν, παίζει κυρίαρχο ρόλο και επηρεάζει άμεσα τη μορφή και το περιεχόμενό του⁶⁷.

Ο ελληνικός εμπορικός κινηματογράφος στην προσπάθειά του να προσελκύσει το ευρύ κοινό, καταλήγει να παράγει τυποποιημένες μορφές ταινιών. Οι παραγωγοί γνωρίζουν το είδος των ταινιών που προτιμά το κοινό, κωμωδίες, μελοδράματα, μιούζικαλ και ανάλογα με τη ζήτηση του κοινού κατευθύνεται και η κινηματογραφική παραγωγή. Ωστόσο ο κινηματογράφος δεν πρέπει να θεωρείται μονάχα ένα πεδίο κερδοφόρων επενδύσεων, αλλά και ένα πολιτιστικό προϊόν ή μέσο έκφρασης της εποχής όπου δημιουργήθηκε⁶⁸.

Το σινεμά αποτελεί το πιο μαζικό μέσο ψυχαγωγία, το οποίο καλύπτει τις προτιμήσεις όλων των κοινωνικών στρωμάτων και των δύο φύλων, καθώς και όλων των ηλικιών. Στη συνέχεια θα γίνει μια προσπάθεια προσέγγισης του πώς παρουσιάζει ο κινηματογράφος την ηλικιακή ομάδα που μας απασχολεί, δηλαδή τους νέους και ποιες ταινίες απευθύνονται σε αυτούς.

Οι νέοι και ο κινηματογράφος

Η νεολαία δεν θα μπορούσε να απουσιάζει από τη μεγάλη οθόνη την εποχή της ανάδειξης του εμπορικού κινηματογράφου. Ενώ στο παρελθόν η παρουσία των νέων είτε απουσίαζε είτε περιοριζόταν σε δευτερεύοντες ρόλους μέσα σε μια ταινία, με την ανάδειξη του εμπορικού κινηματογράφου εμφανίζονται και οι πρώτοι ηθοποιοί-αστέρες που γίνονται οι πρωταγωνιστές μεγάλων παραγωγών. Η Χέιλι Μιλς και η Ελίζαμπεθ Τέηλορ, όντας παιδιά θαύματα του Χόλιγουντ, αναλαμβάνουν πρωταγωνιστικούς ρόλους σε ταινίες που έχουν δημιουργηθεί με σκοπό να προσελκύσουν το νεανικό κοινό στις κινηματογραφικές αίθουσες. Ο νεαρός ηθοποιός Τζέιμς Ντίν γίνεται ο «επαναστάτης χωρίς αιτία» και ο πιο εμπορικός τραγουδιστής, ο Έλβις Πρίσλεϊ εκπροσωπεί τον «ροκ κινηματογράφο»⁶⁹. Με το πρόωρο θάνατό του από αυτοκινητικό δυστύχημα ο Τζέιμς Ντίν γίνεται το σύμβολο του «αιώνιου

⁶⁷ Βλ. Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, σ. 15.

⁶⁸ Στο ίδιο, σ.15.

⁶⁹ Βλ. Κηθ Ρήντερ, ό.π., σ. 232.

εφήβου», μυθοποιώντας και συμβολίζοντας την γενιά των νέων που συνδέονται με την επαναστατικότητα και την αντίδραση στην καθεστηκυία τάξη πραγμάτων⁷⁰.

Στην Ελλάδα από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 και κυρίως από τη δεκαετία του 1960 παράγονται ταινίες με κατεξοχήν πρωταγωνιστές νέους και νεανικές παρέες. Οι περισσότερες από αυτές τις ταινίες προβάλλουν τη ζωή των νέων μέσα από το σχολείο, το κοινωνικό περιβάλλον και τον τρόπο ψυχαγωγίας κατά τον ελεύθερο χρόνο. Οι μουσικές κωμωδίες του Γιάννη Δαλιανίδη έχουν κατά κύριο λόγο νεανικό περιεχόμενο, αναδεικνύοντας τους νέους κινηματογραφικούς αστέρες όπως ο Κώστας Βουτσάς, η Ζωή Λάσκαρη, η Μάρθα Καραγιάννη, η Χλόη Λιάσκου κ.α. Το δυτικό στυλ ζωής των νέων πρωταγωνιστών, με την ανάδειξη κωμικών σαν τη Βουγιουκλάκη ή τον Βουτσά, απομακρύνεται από το ηθογραφικό στοιχείο των παλαιότερων ηθοποιών, όπως ο Φωτόπουλος, ο Λογοθετίδης και η Βασιλειάδου.

Οι νέοι που μεγαλώνουν στις δύο πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες βιώνουν τον κινηματογράφο ως μια μορφή ψυχαγωγίας οικονομικά προσιτής, εξαιτίας του αρκετά χαμηλού κόστους του εισιτηρίου⁷¹. Επίσης οι νέοι την εποχή αυτή δεν έχουν πολλούς χώρους, όπου μπορούν να συναναστραφούν με τους συνομηλίκους τους, επομένως ο κινηματογράφος αποτελούσε για αυτούς ένα χώρο κοινωνικοποίησης και των δύο φύλων, αφού δεν πηγαίνουν μόνο για την προβολή της ταινίας, αλλά και για να συναντήσουν τους φίλους τους⁷². Για τα νεαρά ζευγάρια η σκοτεινή αίθουσα του κινηματογράφου ήταν να ιδανικό μέρος για να απομακρυνθούν λίγο από την γονεϊκή επίβλεψη και να εξασφαλίσουν λίγη ώρα απομόνωσης.

Σε αυτό το σημείο πάντως αξίζει να εξετάσουμε πώς έβλεπε η ελληνική κοινωνία τη σχέση αυτή των νέων με τον κινηματογράφο. Μια αρκετά συντηρητική μερίδα του Τύπου, με μια σειρά δημοσιευμάτων, επαναλαμβάνει διατυπώσεις για το πόσο επικίνδυνο είναι να διαπαιδαγωγηθούν με λάθος τρόπο οι νέοι από τον κινηματογράφο. Χαρακτηριστικό δημοσίευμα εφημερίδας της εποχής κατηγορεί τις αμερικανικές ταινίες που προβάλλονταν στις ελληνικές κινηματογραφικές αίθουσες ως υπεύθυνες για την ηθική παρεκτροπή των νέων⁷³. Παραθέτοντας κάποιους τίτλους

⁷⁰ Βλ. Robert Stam- Toby Miller, σ. 597.

⁷¹ Βλ. Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, σ. 33.

⁷² Βλ. Enrica Capussotti, *Gioventu' perduta. Gli anni 50 dei giovani e del cinema in Italia*, Giunti, Φλωρεντία- Μιλάνο, 2004, σ.33-35.

⁷³ Εφημερίδα *Αυγή*, 21.8.1958, σ.4. Όλα τα άρθρα του ημερήσιου τύπου, τα οποία αναφέρονται στην εργασία, βασίζονται στις βιβλιογραφικές πηγές του άρθρου της Έφης Αβδελά, «Φθοροποιοί και ανεξέλεγκτοι απασχολήσεις : Ο ηθικός πανικός για τη νεολαία στη μεταπολεμική Ελλάδα», π. *Σύγχρονα Θέματα*, 90 (2005), σ. 39-43.

ξενόγλωσσων ταινιών «Δίπλα μου καθόταν ο δολοφόνος, Αίμα στον πράσινο βάλτο, Τα σαράντα πιστόλια, Η ώρα του τελευταίου εγκλήματος», ο δημοσιογράφος τονίζει το είδος των ταινιών που προτιμούν οι νέοι και σχολιάζει πως προβάλλοντας τέτοιας ποιότητας έργα ο κινηματογράφος αντί να επιμορφώνει τη νεολαία καταλήγει να τη διαφθείρει. Ο αρθρογράφος της εφημερίδας με αυτό τον τρόπο ασκεί αρνητική κριτική σε μια σειρά ξενόγλωσσων ταινιών, στις οποίες έχουν πρόσβαση οι νέοι, αφήνοντας να εννοηθεί εμμέσως ότι η βία που προβάλλεται στις ταινίες αυτές ενδέχεται να επηρεάσει τον «εύπλαστο» χαρακτήρα των νέων και να τους οδηγήσει σε παραβατικές συμπεριφορές.

Ένα άλλο δημοσίευμα θεωρεί ότι οι ανήλικοι των δεκατριών έως δεκαεπτά ετών οφείλουν να παρακολουθούν μόνο ταινίες ιστορικού, εγκυκλοπαιδικού, μουσικού, επιστημονικού, λαογραφικού και κωμικού χαρακτήρα, ενώ όλα τα υπόλοιπα είδη ταινιών θα πρέπει προηγουμένως να ελέγχονται από μια αρμόδια επιτροπή για να κριθούν κατάλληλα προς προβολή⁷⁴. Ο αποκλεισμός αυτού του μεγάλου ποσοστού ταινιών θεωρεί ότι θα βοηθήσει τους νέους να μην υιοθετούν ακατάλληλα πρότυπα προς μίμηση. Το θέμα της καταλληλότητας ή μη ορισμένων ταινιών απασχόλησε και τις κυβερνήσεις της εποχής. Σε δημοσίευμα της εφημερίδας *Καθημερινή* αναπαράγεται η δήλωση του Υφυπουργού Εσωτερικών κ. Περιβολιώτη για τον έλεγχο των αστυνομικών και γκακστερικών ταινιών που θα προβάλλονται στον κινηματογράφο, με στόχο την προστασία της νεολαίας⁷⁵.

Εκτός από τον Τύπο, η Εκκλησία και Σύλλογοι γονέων και καθηγητών, προσπαθούν να επιτύχουν τον έλεγχο του κινηματογραφικού θεάματος. Από τη μια πλευρά εμφανίζεται η Ιερά Σύνοδος, η οποία μέσα από τις εγκυκλίους που συνέτασσε, κατέκρινε τον κινηματογράφο αποκαλώντας τον «σχολή καταστροφικής επίδρασης» η οποία διαβρώνει ηθικά τους νέους⁷⁶. Από την άλλη πλευρά διάφορες ομοσπονδίες καθηγητών και γονέων διοργάνωναν «Εβδομάδες Νεότητας και Θεάματος» με θεματικές όπως η ακόλουθη: «Προφυλάξτε την Ελλάδα που έρχεται»⁷⁷. Στόχος τους ήταν να συζητηθούν οι κίνδυνοι που μπορεί να κρύβει για τον νέο ο

⁷⁴ Θεόφραστος Παπακωνσταντίνου, «Θεάματα και ανήλικοι», π. *Εικόνες*, τ.138 (1958), σ. 8. Όλα τα άρθρα του περιοδικού τύπου, τα οποία αναφέρονται στην εργασία, βασίζονται στις βιβλιογραφικές πηγές του άρθρου της Έφης Αβδελά, «Φθοροποιοί και ανεξέλεγκτοι απασχολήσεις: Ο ηθικός πανικός για τη νεολαία στη μεταπολεμική Ελλάδα», π. *Σύγχρονα Θέματα*, 90 (2005), σ. 39-43.

⁷⁵ Εφημερίδα *Καθημερινή*, 18.10.1952, σ.4.

⁷⁶ Εφημερίδα *Καθημερινή*, 2.4.1961, σ.14.

⁷⁷ Εφημερίδα *Καθημερινή*, 24.10.1962, σ.10.

κινηματογράφος ως μορφή ψυχαγωγίας. Για αυτούς ο κινηματογράφος αποτελεί έναν «κακό παιδαγωγό των μαζών».

Αν ο κινηματογράφος έχει προκαλέσει την τόσο έντονη παρέμβαση μιας μερίδας της ελληνικής κοινωνίας, αυτό σημαίνει ότι οι νέοι μεταπολεμικά έχουν εντάξει στον ελεύθερο χρόνο τους αυτό το μέσο ψυχαγωγίας. Ο Γιώργος Θεοτοκάς σε μια εισήγησή του στην Επιτροπή Παιδείας της Ένωσης Κέντρου το 1963, αναφέρει ότι ο κινηματογράφος, εκτός από καλλιτεχνική εκδήλωση, πρέπει να απασχολεί το κράτος και ως «μέσο για την μόρφωση των μαζών», σε συνάρτηση με άλλες καλλιτεχνικές αξίες σαν το θέατρο, τη μουσική και τις εικαστικές τέχνες⁷⁸. Η μεγάλη απήχηση που έχει στο νεανικό κοινό, ως είδος μαζικής κατανάλωσης, καθιστά τον κινηματογράφο σαν το μέσο προβολής συγκεκριμένων σύγχρονων συμπεριφορών και νοοτροπιών κοινωνικά και πολιτισμικά κατασκευασμένων. Στην αναζήτηση των νέων για πρότυπα, ο κινηματογράφος άλλοτε αναδεικνύει υγιή πρότυπα και άλλοτε γίνεται προκλητικός με την προβολή ψευδών απεικονίσεων. Για τον Θεοτοκά, ο κινηματογράφος μπορεί να επιμορφώσει, αρκεί οι προβαλλόμενες δημιουργίες να είναι αποτέλεσμα προσεγμένης επεξεργασίας.

Το κοινό σημείο που εντοπίζεται στην αναφορά του Θεοτοκά και στα υπόλοιπα δημοσιεύματα του περιοδικού και ημερήσιου τύπου, είναι η ανάγκη ανάδειξης της «παιδαγωγικής» λειτουργίας του κινηματογράφου, μια αρκετά συντηρητική άποψη, η οποία είναι άξια αμφισβήτησης.

⁷⁸ Γεώργιος Θεοτοκάς, *Στοχασμοί και θέσεις. Πολιτικά κείμενα 1925-1966*, τ. β' (1950-1966), εκδ. Εστία, Αθήνα, σ. 1026 -1030.

2.A) Μέρος δεύτερο

Η ελληνική οικογένεια και οι νέοι

Σε μια προσπάθεια προσαρμογής στις σύγχρονες αστικές συνθήκες ζωής βρίσκεται και η ελληνική οικογένεια από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 και κυρίως τη δεκαετία του 1960. Παρατηρείται μια «κρίση της ελληνικής οικογένειας, η οποία χαρακτηρίζεται από τη μείωση της εξουσίας του άνδρα-πατέρα στην οικογένεια, την αμφισβήτηση της γονεϊκής εξουσίας απέναντι στα παιδιά και τέλος τον αυξημένο αριθμό διαζυγίων¹. Η σύγχρονη ελληνική οικογένεια αντιπαραβάλλεται με την παραδοσιακή. Η παραδοσιακή οικογένεια χαρακτηρίζεται από τους σταθερούς ρόλους και τις σταθερές σχέσεις των μελών που την συνθέτουν². Το φύλο και η ηλικία ορίζουν τη δομή της παραδοσιακής οικογένειας όπου τον απόλυτο έλεγχο της λήψης των αποφάσεων και της άσκησης εξουσίας τον έχει ο πατέρας. Η μητέρα και τα παιδιά υποχρεώνονται να υπακούσουν τον σύζυγο και πατέρα αντίστοιχα ως τον φορέα των βασικών οικογενειακών αρχών. Αντίθετα η σύγχρονη οικογένεια αποτελεί ένα «ρευστό κοινωνικό μόρφωμα», το οποίο μεταβάλλεται στο χρόνο³, παρέχοντας στα καταπιεσμένα μέλη (γυναίκες και παιδιά) τη δυνατότητα συμμετοχής στην από κοινού λήψη των αποφάσεων.

Οι μεταβολές που παρατηρούνται στην ελληνική κοινωνία αδιαμφισβήτητα επηρεάζουν και τον ελληνικό κινηματογράφο. Παρατηρείται λοιπόν ότι ενώ οι ταινίες της δεκαετίας του 1950 προβάλλουν την παραδοσιακή πατριαρχική ελληνική οικογένεια, αντίθετα σε εκείνες του τέλους τις ίδιες δεκαετίας και των αρχών της επόμενης κυριαρχεί μια γενική απαξίωση των παλαιών παραδοσιακών αξιών⁴. Από το σύνολο των είκοσι ενός ταινιών που επιλέχθηκαν, η πλειονότητά τους περιγράφει τη σύγχρονη αστική οικογένεια κυρίως της πρωτεύουσας και σε μικρότερο βαθμό και της Θεσσαλονίκης. Από την άλλη πλευρά η οικογένεια στην επαρχία παρουσιάζεται

¹ Κλήμης Ναυρίδης, «Η κρίση εξουσίας στη σύγχρονη οικογένεια», π. *Σύγχρονα Θέματα*, τχ.6 (1979), σ. 93-98.

² Λουκία Μ. Μουσούρου, *Κοινωνιολογία της οικογένειας*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα, 1989, σ. 23-27.

³ Ρωξάνη Καυτατζόγλου, *Οικογένειες του παρελθόντος. Μορφές οικιακής οργάνωσης στην Ευρώπη και τα Βαλκάνια*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1996, σ.19.

⁴ Έφη Αβδελά, *Δια λόγους τιμής. Βία, συναισθήματα και αξίες στην μετεμφυλιακή Ελλάδα*, Αθήνα, εκδ. Νεφέλη, 2002, σ. 237-244

σε ένα πλαίσιο οπισθοδρόμησης, οικονομικής καθυστέρησης και κυριαρχίας προλήψεων και δεισιδαιμονιών.

Για να κατανοηθεί καλύτερα η σχέση των νέων με την οικογένεια τους, όπως παρουσιάζεται στον κινηματογράφο, θα αναλύσουμε τον οικογενειακό θεσμό με βάση παραμέτρους όπως είναι ο τύπος οικογένειας, οι γαμήλιες στρατηγικές, η μεταβίβαση της οικογενειακής περιουσίας και τέλος τα οικογενειακά συναισθήματα με επίκεντρο τις σχέσεις γονέα- παιδιού.

Τύπος οικογένειας

Η επικρατούσα μορφή οικογένειας στη μεταπολεμική Ελλάδα, όπως προκύπτει από το σύνολο των ταινιών, είναι η πυρηνική οικογένεια. Η πυρηνική οικογένεια περιλαμβάνει είτε ένα ζευγάρι με τα παιδιά του (συζυγική οικογένεια) είτε έναν χήρο ή μια χήρα με τα παιδιά της (μονογονεϊκή οικογένεια)⁵. Οι σύγχρονες κοινωνικο- οικονομικές συνθήκες ζωής είναι εκείνες που καθιερώνουν αυτόν τον τύπο οικογένειας, σε αντιπαράθεση με την οικογενειακή οργάνωση με βάση το νοικοκυριό που ίσχυε στις ελληνικές αγροτικές κοινωνίες του παρελθόντος.

Η πυρηνική οικογένεια στον ελληνικό κινηματογράφο εμφανίζεται με τη μορφή του παντρεμένου ζεύγους το οποίο συμβιώνει με το παιδί ή τα παιδιά του μέχρι αυτά να παντρευτούν και να δημιουργήσουν τη δική τους οικογένεια, ή των χήρων που παραμένουν με τα παιδιά τους μέχρι αυτά ν' αποκατασταθούν. Οι χήροι σπάνια παντρεύονται ξανά, γιατί αφιερώνουν αποκλειστικά τη ζωή τους στην ανατροφή των παιδιών τους και επειδή φοβούνται την κοινωνική κριτική που πιθανόν να τους ασκηθεί με τη σύναψη ενός δεύτερου γάμου.

Και ενώ η πλειοψηφία των ταινιών προβάλλει την πυρηνική οικογένεια υπάρχουν ωστόσο δύο περιπτώσεις διευρυμένων οικογενειών. Στη πρώτη περίπτωση, η ταινία *Το κλωτσοσκούφι* παρουσιάζει την οικογένεια του Τζόρτζη Βέγκελη (Α. Αλεξανδράκης) να είναι διευρυμένη, διότι μοιράζεται την ίδια στέγη ο Τζόρτζης με τις αδερφές του και τα ανίψια του. Η συμβίωση αυτή είναι αναγκαστική από τη στιγμή που οι δύο αδερφές του δεν έχουν κάποιο σύζυγο να τις συντηρήσει οικονομικά, πιθανόν να είναι χήρες ή ζωντοχήρες. Διευρυμένη οικογένεια παρατηρείται επίσης και στην ταινία *Οργή* με το νεαρό παντρεμένο ζευγάρι να ζει με την οικογένεια της κοπέλας. Και στις δύο αυτές ταινίες η ύπαρξη των διευρυμένων

⁵ Βλ. Λουκία Μ. Μουσούρου, σ. 14-19.

οικογενειών βασίζεται στην οικονομική τους άνεση, η πρώτη είναι μια εφοπλιστική οικογένεια ενώ η δεύτερη στηρίζεται οικονομικά στον ευκατάστατο πατέρα που είναι καπετάνιος.

Γαμήλιες στρατηγικές

Βασικό στοιχείο για τη διερεύνηση των γαμήλιων στρατηγικών είναι ο τρόπος με τον οποίο παντρεύονται οι νέοι. Στα παραδείγματα του ελληνικού κινηματογράφου, τα οποία αναφέρονται κυρίως στο περιβάλλον πόλεων και ειδικά της Αθήνας, παρατηρείται μια σύγκρουση παλαιότερων και νεότερων αντιλήψεων ως προς αυτό το ζήτημα του γάμου.

Το συνοικέσιο είναι μια μέθοδος σύναψης γάμου η οποία από τους περισσότερους νέους των μεταπολεμικών δεκαετιών θεωρείται «ξεπερασμένη» και οπισθοδρομική. Σε μια οικογένεια που δεσπόζει ακόμη η πατρική εξουσία, η επιλογή συζύγου βρίσκεται στη δικαιοδοσία του αρχηγού της οικογένειας, συνήθως του πατέρα. Ο Χαρίλαος (Ο. Μακρής) στη ταινία *Η θεία από το Σικάγο* αποτελεί έναν αυστηρών ηθών πατέρα, ως προς το ζήτημα του γάμου, τις αντιλήψεις του οποίου όμως προσπαθεί να αλλάξει η μοντέρνα αδερφή του Καλλιόπη (Γ. Βασιλειάδου), η οποία έζησε με τον μετανάστη σύζυγό της στην Αμερική για πολλά χρόνια. Γυρίζοντας στην Ελλάδα η Καλλιόπη, όντας χήρα πλέον, φέρνει έναν νέο αέρα εκσυγχρονισμού στην οικογένεια του συντηρητικού αδερφού της. Τις νέες αυτές νοοτροπίες προσπαθεί να μεταδώσει στις ανύπαντρες ανιψιές τις, έχοντας ως απώτερο στόχο να τις παντρέψει. Ο Χαρίλαος φροντίζει να ανατραφούν οι κόρες του σύμφωνα με τους τρόπους καλής συμπεριφοράς, την εκμάθηση ξένων γλωσσών και της κλασικής μουσικής, αλλά αυτού του είδους η ανατροφή δεν αρκεί για να τους εξασφαλίσει έναν επιτυχημένο γάμο. Η αλλαγή στο ενδυματολογικό στυλ, στη συμπεριφορά και στις συνήθειες των κοριτσιών φέρουν και το επιθυμητό αποτέλεσμα. Το μοντέρνο στοιχείο λοιπόν παίρνει τη θέση του παραδοσιακού. Η κλασική μέθοδος του συνοικεσίου δίνει τη θέση της στην ευρηματική μέθοδο της θείας Καλλιόπης με «το κανάτι» το οποίο χαρακτηρίζεται στο τέλος της ταινίας από τον Χαρίλαο «αλάνθαστο» ως τακτική.

Ο ηθοποιός Ορέστης Μακρής για ακόμη μια φορά αναλαμβάνει το ρόλο του συντηρητικού πατέρα Αριστείδη στην ταινία *Ο Αριστείδης και τα κορίτσια του*. Εδώ τώρα ο συντηρητικός γυμνασιάρχης θεωρεί πως ο ατίθασος χαρακτήρας των κοριτσιών του ενδεχομένως να αλλάξει με τη σύναψη ενός γάμου. Γι' αυτό και

αναθέτει σε άτομο που ειδικεύεται στα συννοικέσια να αναζητήσει τους κατάλληλους συντρόφους στις νεαρές κόρες του. Τα σχέδιά του ανατρέπονται από τη στιγμή που αυτές του ανακοινώνουν ότι έχουν ήδη βρει τον σύντροφό τους και πως ο γάμος που θα συνάψουν θα είναι 'από έρωτα' και όχι με την πεπαλαιωμένη μέθοδο του συννοικεσίου όπως σχεδίαζε ο πατέρας τους. Το γεγονός κατά το οποίο οι δύο νεαροί προέρχονται από ευκατάστατες οικογένειες δεν αφήνει περιθώρια στον Αριστείδη για άρνηση.

Ο Θόδωρος (Μ. Φωτόπουλος) στη ταινία ο *Θόδωρος και το δίκαννο*, είναι ένας άλλος πατέρας που έχει πολύ περιορισμένη την κόρη του. Θεωρεί ότι μόνο αυτός είναι ικανός να διαλέξει τον σωστό σύζυγο γι' αυτή, πράγμα το οποίο δεν θα επιτύχει στην πορεία ,με την επιλογή ενός επιπόλαιου νέου υφισταμένου του στη δουλειά. Το συννοικέσιο όπως θα διαπιστώσει τελικά δεν μπορεί να έχει πάντοτε επιτυχή έκβαση.

Ο έρωτας ωστόσο μεταξύ δύο νέων δεν είναι πάντοτε ικανός να παραβλέψει τις κοινωνικές ανισότητες και τις οικονομικές διαφορές που τυχόν τους χωρίζουν ή ακόμη και να αγνοήσει την πατρική επιταγή. Χαρακτηριστική περίπτωση είναι η τραγική φιγούρα της Αλίκης (Ε. Λαμπέτη), στην *Κάλπικη λίρα*, μεγαλωμένης σε ένα μεγαλοαστικό σπίτι, η οποία στη συνέχεια δεν μπορεί να εξοικειωθεί με τη φτωχική ζωή που της προσφέρει ο ζωγράφος σύζυγός της Παύλος (Δ.Χόρν) με τον οποίο παντρεύτηκε δίχως τη σύμφωνη γνώμη του πατέρα της. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να τον εγκαταλείψει και να ξαναπαντρευτεί ένα άτομο της τάξης της σύμφωνα πλέον και με τις επιταγές του πατέρα της. Μπορεί να μην είναι ερωτευμένη με τον νέο της σύζυγο, αλλά με αυτόν αποκτά τελικά οικογένεια.

Αυτή όμως δεν είναι η μοναδική φορά που ένας γάμος αποσκοπεί στο συμφέρον. Στο *Τελευταίο ψέμα* το οικονομικό αδιέξοδο μιας χρεοκοπημένης αριστοκρατικής οικογένειας των Αθηνών καλείται να αντιμετωπίσει η νεαρή κόρη της οικογένειας με τη σύναψη ενός 'συμφέροντος' γάμου, ύστερα και από την άσκηση ψυχολογικής πίεσης της μητέρας της. Λέγοντας λοιπόν η Ρωξάνη (Α. Μιχαηλίδου) στην κόρη της Χλόη (Ε. Λαμπέτη) ότι «σε περίπτωση κήρυξης πτώχευσης θα πεθάνω, δεν θα αντέξω τέτοια ταπείνωση», δεν της δίνει τη δυνατότητα να εκφράσει τα συναισθήματά της προς στον άνθρωπο με τον οποίο είναι πραγματικά ερωτευμένη, αλλά την περιορίζει να συναναστρέφεται με ένα γόνο μεγαλοαστικής οικογένειας, τον οποίο όμως η Χλόη αρχικά απέρριπτε.

Βέβαια στον ελληνικό κινηματογράφο επικρατούν οι ταινίες στις οποίες το συναίσθημα εξαλείφει τις κοινωνικές διαφορές, επιτρέποντας στο κοινό έστω να ελπίζει, αν όχι να ονειρεύεται, ότι αυτό το γεγονός θα μπορούσε να αποτελέσει την πραγματικότητα. Στην ταινία *Ο λουστράκος* για παράδειγμα, ο νεαρός Βασίλης (Δ. Παπαμιχαήλ) από την εργατική τάξη μεταπηδά στην αστική τάξη μέσω του γάμου του με μια οικονομικά ευκατάστατη αστή. Η πανεπιστημιακή του μόρφωση σε κάθε περίπτωση συνέβαλε σημαντικά σε αυτήν την κοινωνική του άνοδο. Αντιστροφή του μοντέλου πλούσια – φτωχός παρουσιάζεται στην ταινία *Το Κλωτσοσκούφι*, όπου η Μαίρη (Α.Βουγιουκλάκη), η νεαρή κοπέλα της εργατικής τάξης, γίνεται σύζυγος μεγαλοαστού εφοπλιστή παρά τις αντιρρήσεις που προβάλλουν οι δύο μεγαλύτερες αδερφές του. Η κοινωνική κινητικότητα επιτυγχάνεται μέσω της σύναψης ενός επιτυχημένου γάμου, μια συνθήκη που παρουσιάζει τους ταξικούς φραγμούς να είναι διαπερατοί.

Αυτό που ισχύει γενικά για τις νεαρές κοπέλες του ελληνικού κινηματογράφου είναι ότι η δημιουργία σχέσης της κοπέλας με ένα νέο πρέπει μέσα σε σύντομο χρονικό διάστημα να οδηγηθεί σε γάμο. Οι νεαροί άντρες χωρίζονται στους «τίμιους», οι οποίοι γνωρίζοντας μια κοπέλα αισθάνονται την υποχρέωση να την παντρευτούν ώστε να μη χάσει την υπόληψή της, και στους «επιπόλαιους», οι οποίοι θέλουν να γλεντήσουν τη νιότη τους αλλάζοντας ερωτικές συντρόφους μέχρι να βρουν την κατάλληλη (αγνή ή και με προίκα) ώστε να γίνει η σύντροφός τους. Παρόλα αυτά είναι πιθανό και οι «τίμιοι» νέοι να παρατείνουν την ημερομηνία του γάμου είτε γιατί θεωρούν ότι δεν ήταν ακόμη οικονομικά αυτόρκεις και ικανοί να συντηρήσουν μια οικογένεια είτε γιατί πριν από τους ίδιους προηγούνταν οι ανύπαντρες αδερφές τους. Κατά αυτόν τον τρόπο εφεύρισκαν τρόπους με τους οποίους μπορούσαν να συνεχίσουν να βλέπουν τη κοπέλα τους χωρίς να ανησυχούν για την κοινωνική κριτική που θα τους ασκούσαν ή τις πιθανές απειλές των συγγενών της νεαρής κοπέλας.

Οι κινηματογραφιστές προσδίδουν διαφορετικά χαρακτηριστικά στον «τίμιο» νέο από τον «επιπόλαιο» που αποφεύγει την οποιαδήποτε μορφή δέσμευσης. Στο προφίλ των «τίμιων» νέων τονίζεται η εργατικότητα, η ευσυνειδησία, η ικανότητα και η ευπρέπιά τους, όπως επίσης η αδιαφορία τους για την ύπαρξη ή μη προίκας της κοπέλας που πρόκειται να παντρευτούν. Αντίθετα στο προφίλ των «επιπόλαιων» νέων συγκεντρώνονται μια σειρά αρνητικών χαρακτηριστικών, όπως η οκνηρία, η πονηρία, η προικοθηρία και η ανευθυνότητα στην ανάληψη υποχρεώσεων.

Είναι πολύ χαρακτηριστική η σκηνή στην ταινία *Ατσίδα* κατά την οποία αναλύει στον Αλέκο (Ν. Ηλιόπουλο) ο Αντώνης (Σ. Στρατηγός) την μέθοδο «στρίβειν δια του αρραβώνος». Για τον Αντώνη ο γάμος είναι δέσμευση ενώ για τον Αλέκο μια κατάσταση που δεν μπορεί να τη διαχειριστεί μόνος του. Τη λύση λοιπόν του δίνει ο Αντώνης, κατά τη διάρκεια μιας τυχαίας συνάντησής τους, αγνοώντας αρχικά ότι ο συνομιλητής του είναι ο αδερφός της κοπέλας του. Προτείνει λοιπόν την εξής ‘μέθοδο’: « Δεν ξέρετε τη μέθοδο στρίβειν δια του αρραβώνος; Αγαπητέ μου, είναι ένα θαυμάσιο σύστημα που το εφαρμόζουν πολύ έξυπνοι άνθρωποι. Όταν σε στριμώξουν για καλά και πρέπει να δώσεις οπωσδήποτε μιαν απάντηση, τότε αντί να πεις παντρεύομαι λες αρραβωνιάζομαι». Με αυτή τη τακτική ο Αντώνης, επιθυμεί να αποφύγει το γάμο για τον οποίο τον πιέζει η αδερφή του Αλέκου, Άννα (Ζωή Λάσκαρη) αλλά πιστεύει, ίσως και να ελπίζει, ότι πολλοί αρραβώνες μέσα στο χρονικό διάστημα που μεσολαβεί μεταξύ του αρραβώνα και του γάμου, διαλύονται. Η διάλυση του αρραβώνα χαρίζει στο νέο την ‘ελευθερία’ του και τη δυνατότητα να γνωρίσει και άλλες κοπέλες.

Όσον αφορά τώρα τη σειρά μεταξύ των αδερφών για τη σύναψη ενός γάμου σαφώς προηγούνταν οι κοπέλες ασχέτως ηλικίας των αγοριών, με την ηλικία να είναι διαχωριστικός παράγοντας μόνο στα αδέρφια ιδίου φύλου. Στη ταινία *Μερικοί το προτιμούν κρύο*, ο Λάκης (Ν. Ηλιόπουλος), οφείλει σύμφωνα με τις συνήθειες της εποχής να παντρέψει πρώτα τις τρεις αδερφές του και στη συνέχεια να παντρευτεί ο ίδιος. Εάν δεν παντρευτούν πρώτα τα κορίτσια της οικογένειας, ο αδερφός δεν δικαιούνταν να προηγηθεί. Έτσι τα αδέρφια της κοπέλας του Λάκη δεν μπορούσαν και αυτά με τη σειρά τους να παντρευτούν τις δικές τους κοπέλες. Εάν στην οικογένεια υπήρχαν μόνο κοπέλες προηγούνταν η μεγαλύτερη, όπως συνέβη και στη *Θεία από το Σικάγο* όπου η θεία Καλλιόπη (Γ. Βασιλειάδου) ξεκίνησε την ‘αποκατάσταση’ των ανιψιών της από τη μεγαλύτερη.

Τέλος ένας γάμος θα μπορούσε να αποκαταστήσει την τιμή μιας νεαρής κοπέλας που κινδύνευε να αμαυρωθεί. Το αίσθημα αυτό της ‘τιμής’ θα το εξετάσουμε αναλυτικότερα στη συνέχεια. Έτσι λοιπόν στην ταινία *Η κυρά μας η μαμή* ο Δημήτρης (Δ. Παπαμιχαήλ) παρόλο που είναι ακόμη φοιτητής οφείλει άμεσα να παντρευτεί την Καίτη μιας που η εγκυμοσύνης της θα την εξέθετε στην κλειστή κοινωνία του χωριού που βρισκόταν. Επίσης ο Λάκης (Ν. Ηλιόπουλος) στον *Ατσίδα* όφειλε να παντρευτεί τη φίλη του από τη στιγμή που την είχε εκθέσει στον κύκλο της

μέσα από τις συνεχείς εξόδους των δύο νέων από κοινού, όπως υποστήριζε ο αδερφός της.

Ο θεσμός του γάμου δεν αντιμετωπίζεται με τον ίδιο τρόπο και από τα δύο φύλα. Για τις νεαρές κοπέλες ο γάμος αποτελεί προτεραιότητα της μελλοντικής τους ζωής και συνδέεται με την έξοδό τους από τον οικογενειακό έλεγχο. Όταν οι νεαρές κοπέλες δεν εργάζονται και δεν φοιτούν σε κάποιο ανώτατο ίδρυμα, οι ασχολίες τους περιορίζονται στον ιδιωτικό χώρο και την οικιακή εργασία. Εάν μια κοπέλα δεν παντρευτεί σε μικρή ηλικία κινδυνεύει να στιγματιστεί ως γεροντοκόρη και να δέχεται τα επικριτικά σχόλια από τον κοινωνικό της περίγυρο. Αντίθετα οι νέοι, από τη στιγμή που οι ίδιοι επωμίζονται τις οικονομικές υποχρεώσεις μιας οικογένειας μετά το γάμο, επιλέγουν να παντρευτούν έχοντας αποκτήσει προηγουμένως μια δουλειά που θα τους προσφέρει έναν ικανοποιητικό μισθό.

Μεταβίβαση της οικογενειακής περιουσίας

Η σύγχρονη αστική οικογένεια ενταγμένη στο καπιταλιστικό οικονομικό σύστημα αποτελεί μια μονάδα κατανάλωσης και συγκέντρωσης του συλλογικού οικογενειακού εισοδήματος⁶. Στο οικογενειακό εισόδημα συμπεριλαμβάνεται και η οικογενειακή περιουσία, της οποίας η μεταβίβαση τίθεται στο επίκεντρο με τη σύναψη ενός γάμου. Τρόποι μεταβίβασης της περιουσίας είναι ο θεσμός της προίκας και η νομική διάταξη της κληρονομιάς.

Ο θεσμός της προίκας συνδέεται με την πραγματοποίηση των γυναικών, αφού γίνονται 'αντικείμενα' σε μια διαδικασία οικονομικής συναλλαγής και νοείται ως κατάλοιπο την πατριαρχικής οικογένειας και εξουσίας⁷. Εκτός της υποτιμημένης αξίας της γυναίκας, ο θεσμός της προίκας αναπαράγει και την ανισότητα των δύο φύλων μέσα από ένα καθεστώς υποταγής του γυναικείου φύλου⁸. Στο παρελθόν η νομική ισχύς της προίκας εμφανιζόταν στο Οικογενειακό Δίκαιο με το άρθρο 1406 του Αστικού Κώδικα, το οποίο ορίζει την προίκα ως «την περιουσία που παρέχεται στον άνδρα για την ελάφρυνση των βαρών του γάμου»⁹. Η κατοχή ή μη προίκας καθορίζει

⁶ Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, *Οικογένεια, οικογενειακές στρατηγικές, κοινωνική ανέλιξη και ασφάλεια, στο «Κράτος, κοινωνία, εργασία στην μεταπολεμική Ελλάδα»*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1986, σ. 260-286.

⁷ J. K. Cambell, *Honor, family and patronage. A study of institutions and moral values in a Greek mountain community*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη και Οξφόρδη, 1964, σ.111-131

⁸ Ρούλα Κακλαμανάκη, *Η θέση της Ελληνίδας στην οικογένεια, στην κοινωνία και στην πολιτεία*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1984, σ. 80-81.

⁹ Jane Lambiri-Dimaki, *Dowry: A traditional institution on the decline*, στο « Social stratification in Greece 1962-1982, Ant. N. Sakkoulas, Αθήνα, 1983, σ.166.

ως ένα βαθμό τη σύναψη ενός επιτυχημένου γάμου, άλλωστε η ‘πολύφερνος’ νύφη αποτελούσε πάντοτε στόχο των προικοθήρων. Έτσι ξεκινά ένας «θηρευτικός βίος των νεοελλήνων» οι οποίοι μέσα από αναχρονιστικούς θεσμούς, όπως αυτός της προίκας και κατά συνέπεια και της προικοθηρίας, προσβλέπουν στην οικονομική τους ισχυροποίηση¹⁰. Από τη δεκαετία του '60 και μετά η συμμετοχή των γυναικών στην ανώτατη εκπαίδευση και η εισαγωγή τους στον εργασιακό χώρο μαζί με τη φθίνουσα εμπλοκή της οικογένειας στην σύναψη του γάμου, οδήγησε τον θεσμό της προίκας σε παρακμή χωρίς να έχει ακόμη όμως εξαλειφθεί εντελώς¹¹.

Στην ταινία *Ο ατσίδας*, ο Θόδωρος (Π. Ζερβός) μιλώντας με το γιο του Λάκη (Ν. Ηλιόπουλο) του ανακοινώνει ότι θα επιλέξει εκείνος την κατάλληλη σύζυγο για αυτόν, η οποία θα είναι τίμια και με μεγάλη προίκα. Στα *Χτυποκάρδια στο θρανίο* η Λίζα (Α. Βουγιουκλάκη) αναφέρει σε μια σκηνή την προίκα που της έδωσαν οι γονείς της. Ο θεσμός της προίκας λοιπόν παρατηρείται και στην ανώτερη αστική τάξη, όπως είναι η περίπτωση της νεαρής Λίζας που παντρεύεται τον καθηγητή πανεπιστημίου, αλλά και στα μεσοαστικά στρώματα με τον πατέρα που επιθυμεί μια κοπέλα με μεγάλη προίκα για τον γιο του.

Ιδιαίτερα πιεσμένος οικονομικά βρίσκεται στη ταινία *Τέντο μπόϋ αγάπη μου* ο Ασημάκης (Ν. Πλατής), ο οποίος ενώ έχει δώσει ένα πλήρως επιπλωμένο διαμέρισμα ως προίκα στην κόρη του, εκείνη μαζί με το σύζυγό της επιμένει να τους αγοράσει ακόμη ένα διαμέρισμα για να εξασφαλίσει οικονομικά και το παιδί που πρόκειται να γεννήσει. Η ιδιοκτησία μιας κατοικίας, όπως το διαμέρισμα σε αυτή τη περίπτωση, αποτελεί μια «εξασφαλιστική στρατηγική» της οικογένειας που ταυτίζεται και με τον θεσμό της προίκας.¹² Δεν είναι όμως η μοναδική προίκα που είχε αναλάβει ο Ασημάκης μιας που στο παρελθόν προίκισε και την αδερφή του ενώ εξακολουθεί να συντηρεί οικονομικά τα ανιψιά του και τον άεργο γιο του.

Για τις κοπέλες όμως που η οικογένειά τους δεν έχει τη δυνατότητα να τους εξασφαλίσει κάποια περιουσιακά στοιχεία για να δημιουργήσουν την προίκα τους, αυτομάτως η «τιμή» τους, δηλαδή η σεξουαλική τους αγνότητα, μετατρέπεται στην «προίκα» τους. Αυτό αναφέρεται ρητά στις ταινίες *Η Θεία από το Σικάγο* με τις ανιψιές της Καλλιόπης (Γ. Βασιλειάδου), στο *Θόδωρο και το δίκαννο* με την κόρη του Θόδωρου Χριστίνα (Σ. Γιούλη) και στον *Ατσίδα* με την Άννα (Ζ. Λάσκαρη) την

¹⁰ Νόρα Σκουτέρη- Διδασκάλου, *Ανθρωπολογικά για το γυναικείο ζήτημα*, εκδ. Πολίτης, Αθήνα, 1991, σ.153-183.

¹¹ Στο ίδιο, σ.178-179.

¹² Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, ο.π., σ. 279

αδερφή του Λάκη (Ν. Ηλιόπουλος). Σε όποια μορφή παρουσιάζεται η έννοια της προίκας αυτομάτως εννοείται ,ουσιαστικά ή έμπρακτα, μια ανταλλακτική αξία. Βέβαια δεν εξαιρούμε από την έννοια της «τιμής» τις κοπέλες με προίκα, απλώς αυτές εκτός από την αγνότητά τους έχουν και το προνόμιο της κατοχής ενός μέρους της οικογενειακής περιουσίας, αποκτώντας έτσι περισσότερες πιθανότητες στη σύναψη ενός γάμου.

Στη συνέχεια, ο άλλος τρόπος μεταβίβασης της οικογενειακής περιουσίας είναι η κληρονομιά. Στην ταινία *Κάτι να καίει* η κληρονομιά από έναν θείο θα εξασφαλίσει στους νέους μια άνετη ζωή δίνοντας λύση στο πρόβλημα εύρεσης εργασίας που αντιμετώπιζαν, επιτρέποντάς τους ταυτόχρονα να πραγματοποιήσουν τις καλλιτεχνικές ανησυχίες που τους διακατείχαν. Επίσης, ο Άρης (Κ. Βουτσάς) στην ταινία *Τέντο μπόι αγάπη μου* σε μια συζήτηση που έχει με τον πατέρα του για την πώληση του παλαιού σπιτιού τους προκύπτει μια διαφωνία μεταξύ τους ως προς το οικονομικό ζήτημα. Τότε αναφέρει χαρακτηριστικά ο «*ξέρεις τι με κάνεις να πω ρε γέρο, να περιμένω να πεθάνεις για να σε κληρονομήσω*», κάτι που δεν εννοεί σε καμία περίπτωση, αλλά δείχνει τον τρόπο σύγκρουσης των δύο γενεών. Με την πώληση του πατρικού σπιτιού ο Άρης θα έπαιρνε το μερίδιό του επί των κερδών και θα σταματούσε να ζει εις βάρος του πατέρα του. Η αστική πολυκατοικία που θα χτιζότανε στη θέση του παραδοσιακού διωρόφου σπιτιού μέσω του συστήματος της αντιπαροχής αποτελεί τη μεταπολεμική περίοδο, έναν σημαντικό τομέα επένδυσης και κερδοφορίας¹³.

Σε άλλες περιπτώσεις, όταν η πατρική εξουσία αμφισβητούνταν από τους νέους υπήρχαν αρνητικές συνέπειες όπως η αποκλήρωση αυτών των φυσικών κληρονόμων. Αυτό συνέβη στη περίπτωση της Αλίκης (Ε. Λαμπέτη) στην *Κάλπικη λίρα*. Ο γάμος της με έναν άσημο ζωγράφο προκάλεσε την οργή του πατέρα της. Η μη συμμόρφωση της με τις πατρικές επιταγές είχε ως αποτέλεσμα την εκδίωξή της από το σπίτι και την αποκλήρωση από το μερίδιο της πατρικής περιουσίας.

Αυτό που προκύπτει ως συμπέρασμα από την όλη διαδικασία της μεταβίβασης της οικογενειακής περιουσίας είναι ότι οι νέοι, μη όντας οικονομικά ανεξάρτητοι και ενεργοί παραγωγικά, για να έχουν το οποιοδήποτε μερίδιο επί της περιουσίας αυτής, όφειλαν να υπακούουν στην εξουσία των γονιών τους και

¹³ Γιώργος Σταθάκης, «Η απρόσμενη οικονομική ανάπτυξη στις δεκαετίες του '50 και του '60 : Η Αθήνα ως αναπτυξιακό υπόδειγμα», στα πρακτικά του επιστημονικού συμποσίου της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1949-1967: *Η εκρηκτική εικοσαετία*, Αθήνα, 1999, σ. 51-61

ειδικότερα του πατέρα. Έτσι η προίκα και η κληρονομιά εξαρτώμενες από την πατρική εξουσία γίνονται τα μέσα ελέγχου της συμπεριφοράς και της διαμόρφωσης των επιλογών των νέων.

Οι οικογενειακές αξίες

Είναι γεγονός ότι το νέο πρότυπο οικογενειακών σχέσεων αμφισβητεί την εξουσία του άνδρα στο σπίτι, την πατρική εξουσία αλλά και την εξουσία των γονέων πάνω στα παιδιά¹⁴. Οι συνθήκες αυτές όμως σε καμία περίπτωση δεν φανερώνουν μια πλήρη εξίσωση των ρόλων, απλώς το νέο οικιακό μοντέλο που διαμορφώνεται, οργανώνει «ιεραρχικές σχέσεις νέου τύπου»¹⁵.

Η ταινία *Τεντν μποϋ αγάπη μου* αποτελεί συγκεκριμένο παράδειγμα προβάλλοντας την αμφισβήτηση της αστικής οικογένειας. Ο νεαρός Άρης (Κ. Βουτσάς) μιλά με αυθάδεια στον πατέρα του, αρνείται να εργαστεί στο συννοικιακό κατάστημά του, αμφισβητώντας σε κάθε περίπτωση την εξουσία του.

Κάτι παρόμοιο συναντάμε και στον *Κατήφορο*, όπου η Ρέα (Ζ. Λάσκαρη) δεν συμμορφώνεται στις επιταγές του πατέρα της. Άλλωστε και η μητέρα της κάνει ακριβώς το ίδιο, αδιαφορεί για τη γνώμη του συζύγου της όταν αυτός σχολιάζει αρνητικά τη συνήθειά της να παίζει χαρτιά, προβάλλοντας το επιχείρημα ότι η προίκα της ήταν πολύ μεγαλύτερη από τα χρήματα που προσφέρει εκείνος στην οικογένεια. Στην περίπτωση αυτή η ισχυρή θέση της γυναίκας λόγω της οικονομικής υπεροχής, μπορεί να υπονομεύσει την οικογένεια. Επίσης εκτός από τη σύγκρουση των γενεών προκύπτει και σύγκρουση των δύο φύλων ανάμεσα στον συνασπισμό κόρης και μητέρας από τη μια και στον πατέρα από την άλλη.

Μία ακόμη περίπτωση οικογένειας που αντιμετωπίζει προβλήματα ιεραρχίας είναι και αυτή του Γιώργου (Β. Βουλγαρίδης) στο *Νόμο 4000*. Ένα περιβάλλον γεμάτο εντάσεις, εξαιτίας των συνεχών διενέξεων των γονιών του Γιώργου, δημιουργεί αναστάτωση και δυσαρέσκεια στην ψυχολογία του νέου, οδηγώντας τον να αποφεύγει όσο το δυνατόν περισσότερο το σπίτι του, με αποτέλεσμα να χάσει δύο σχολικές χρονιές. Παρουσιάζεται χαρακτηριστικά μια σκηνή κατά την οποία η μητέρα του κατηγορεί τον πατέρα του ότι την απατά και της κατασπαταλά την παρουσία, ενώ εκείνος της μιλά με έναν πολύ άσχημο και απότομο τρόπο. Από την

¹⁴ Βλ. Κλήμης Ναυρίδης, σ. 93-98.

¹⁵ Στο ίδιο.

άλλη πλευρά η Ντόλυ (Χ.Λιάσκου), μια φίλη του Γιώργου, παρουσιάζει τη σχέση της με τη μητέρα της ως την ιδανική, λέγοντας ότι η μητέρα της είναι «μοντέρνος άνθρωπος» επειδή πηγαίνει εκδρομές με φίλους και της επιτρέπει να απολαμβάνει μια ζωή χωρίς περιορισμούς.

Οι ενδοοικογενειακές συγκρούσεις είναι αναπόφευκτες κατά τη συμβίωση των νέων με τους γονείς τους εξαιτίας της ύπαρξης διαφορετικών αντιλήψεων, με αφορμή αρκετές φορές την ψευδή διήγηση γεγονότων προς τους γονείς για τη σχολική επίδοση ή ακόμη και τις παρέες των νέων αυτών¹⁶. Οι σύγχρονες αστικές οικογένειες, όπως εμφανίζονται στις ελληνικές ταινίες, παρουσιάζουν τέτοιου είδους προβλήματα, διότι οι νέοι διεκδικούν όλο και πιο έντονα τα δικαιώματά τους έναντι της γονεϊκής εξουσίας.

Στην ταινία *Το Ξύλο βγήκε από τον παράδεισο*, η Λίζα (Α. Βουγιουκλάκη) μαθήτρια ενός σχολείου θηλέων, παρουσιάζεται ως μια έφηβη ζωνηρή, ατίθαση, και με κάποιες δόσεις αυθάδειας και ασέβειας προς τους μεγαλύτερους της. Η μητέρα αποτελεί τη 'σύμμαχό' της στις παράλογες απαιτήσεις της και θεωρείται από τον καθηγητή της στο σχολείο, Δημήτρη Φλωρά (Δ. Παπαμιχαήλ) υπεύθυνη για την κακή της ανατροφή. Τα κορίτσια των ευκατάστατων οικογενειών που φοιτούν στο συγκεκριμένο σχολείο είναι απείθαρχα. Αυτή η συμπεριφορά τους οφείλεται στον τρόπο που τους ανατρέφουν οι αστοί γονείς τους, ο οποίος χαρακτηρίζεται από ελαστικότητα. Οι νεαρές κοπέλες αμφισβητούν με τον δικό τους τρόπο την ανδρική εξουσία στο σπίτι και κατ' επέκταση στο σχολείο. Παρόμοια είναι και η συμπεριφορά των νεαρών κοριτσιών στη ταινία *Χτυποκάρδια στο θρανίο*. Η νεαρή Λίζα (Α. Βουγιουκλάκη) από ανία του έγγαμου βίου της, μιας που ο σύζυγός της ως καθηγητής της ιατρικής σχολής λείπει συχνά από το σπίτι, επιστρέφει στο σχολείο που είχε προηγουμένως εγκαταλείψει για να παντρευτεί. Την αρχική αμφισβήτηση της ανδρικής εξουσίας του συζύγου της διαδέχεται η υποταγή της Λίζας στην επιθυμία του και στο νέο ρόλο που καλείται να ανταπεξέλθει, αυτόν της μητέρας.

Μια κοινωνική αξία που εντάσσεται και αυτή στα οικογενειακά συναισθήματα και χαρακτηρίζει την ελληνική κοινωνία είναι η «τιμή». Η έννοια της «τιμής», όπως εξηγεί η Έφη Αβδελά, αποτελεί τόσο την εκτίμηση του ατόμου για τον ίδιο του τον εαυτό, όσο και τη δημόσια αναγνώριση της αξίας του με το περιεχόμενο

¹⁶ Γιάννης Μυριζάκης, *Ελεύθερος χρόνος των νέων. Ψυχαγωγικές και αθλητικές δραστηριότητες*, ΕΚΚΕ, Αθήνα, 1997, σ.18-33.

της τιμής να συνδέεται άμεσα με την έμφυλη ταυτότητα¹⁷. Η τιμή της οικογένειας συνδέεται με την τιμή της γυναίκας και έγκειται στη σεξουαλική της αγνότητα ή εγκράτεια και κατ' επέκταση η τιμή του άνδρα εκφράζεται μέσω της ικανότητας του ίδιου να προστατεύει την υπόληψη και το κύρος της οικογένειάς του. Σε κάθε περίπτωση το περιεχόμενο του κώδικα τιμής ανάλογα με την κοινωνική ομάδα που τον επικαλείται διαφοροποιείται, όπως θα φανεί και από τις ταινίες που θα αναλυθούν.

Την υπόληψη της οικογένειάς του φαίνεται να προστατεύει ο νεαρός Μήτσος (Α. Βλάχος) στην ταινία *Το κορίτσι με τα μαύρα*, ως μοναδικός προστάτης της μητέρας και της αδερφής του από τότε που έχασαν τον πατέρα του. Η υπόθεση της ταινίας εξελίσσεται στην Ύδρα, σε μια κλειστή και αρκετά συντηρητική κοινωνία. Στην αρχή της ταινίας αναφέρει ένας ναυτικός ότι «σε τούτο τον τόπο, τίποτα δεν μένει κρυφό ούτε οι αμαρτίες των ανθρώπων». Έτσι λοιπόν όταν ο γιος της χήρας Φρόσως (Ε. Ζαφειρίου), ο Μήτσος (Α. Βλάχος), μαθαίνει για τη σχέση που έχει συνάψει η μητέρα του με έναν νεαρότερό της ψαρά του νησιού ωθείται σε δημόσιο ξυλοδαρμό της μητέρας του, την οποία θεωρεί υπεύθυνη για το «ρεζίλεμά» του. Στη συνέχεια έρχεται σε σύγκρουση και με τον εραστή της μητέρας του. Για τον Μήτσο μονάχα η αδερφή του η Μαρίνα (Ε. Λαμπέτη) είναι ικανή να επαναφέρει τη χαμένη υπόληψη στο οικογένεια με τον ηθικό τρόπο συμπεριφοράς της. Αναφέρει χαρακτηριστικά «Μια αδερφή έχω, καλύτερα να τη νεκροφιλήσω παρά να της βγει το όνομα», υποδηλώνοντας ότι η αδερφή του επωμίζεται το βαρύ φορτίο του αισθήματος τιμής της οικογένειας. Η ντροπή, το μίσος και ο θάνατος έχει κυριεύσει το σπίτι της Μαρίνας, η οποία δείχνει με τη συμπεριφορά της το μέγεθος της ταπείνωσης που επωμίζεται από το οικογενειακό της περιβάλλον.

Η προσβολή της τιμής της οικογένειας ενός άντρα είναι μια από τις χειρότερες ταπεινώσεις που μπορεί να υποστεί ο Θόδωρος (Μ. Φωτόπουλος) στην ταινία *Ο Θόδωρος και το δίκαννο*. Η υπόληψη της κόρης του είναι η υπόληψη της οικογένειάς του και η βασική αρχή του άνδρα ως πατέρα. Γι' αυτό σε οποιαδήποτε συμπεριφορά της κόρης του που αντιβαίνει τις αναχρονιστικές, για την εποχή, αντιλήψεις του, αναφέρει το δίκαννο ως το μέσον σωφρονισμού της. Σε καμιά περίπτωση πάντως δεν θα πρόβαινε στο έγκλημα, απλώς το δίκαννο αποτελούσε μια μέθοδο εκφοβισμού της.

¹⁷ Έφη Αβδελά, *Δια λόγους τιμής*, ό.π., σ. 13-35.

Το αίσθημα της τιμής φαίνεται να προβάλλεται και στην ταινία *Ο ατσίδας*. Σε αυτή τη περίπτωση ο Λάκης (Ν. Ηλιόπουλο) απειλείται από τον Γρηγόρη (Β. Πρωτόπαπας), τον αδερφό της φίλης του, ότι εάν δεν αποκαταστήσει την αδερφή του που έχει εκθέσει κοινωνικά, θα τον σκοτώσει. Οι απειλές όπως «ή θα γίνεις άνθρωπος, ή καλύτερα να μη ζεις» που διατυπώνει ο φτωχός θυρωρός (Λ. Διανέλλος) στην κόρη του στην ταινία *Κατήφορος*, μαζί με την άσκηση σωματικής βίας, στοχεύουν στη διατήρηση της υπόληψης της οικογένειας του φτωχού υπαλλήλου. Η λεκτική και σωματική βία αποτελούν μια μορφή ενδοοικογενειακής βίας, απορριπτέα σε κάθε περίπτωση, με την οποία επιδιώκεται η υποταγή και η υπακοή των νέων στις επιταγές του πατέρα.

Στην παρούσα ενότητα έγινε μια προσπάθεια κατανόησης των σχέσεων που προκύπτουν ανάμεσα στους νέους και την οικογένειά τους και ειδικότερα κατανόησης των μεταβολών της δομής και της λειτουργίας της ελληνικής οικογένειας, οι οποίες επηρεάζουν τις σχέσεις των παιδιών με τους γονείς τους. Η πυρηνική οικογένεια αποτελεί το κύριο μοντέλο οργάνωσης της οικιακής ζωής στην ελληνική κοινωνία, ενώ παρατηρούνται ορισμένες μεταβολές σε θεσμούς όπως ο γάμος και η προίκα. Συχνά στις ταινίες εμφανίζονται και οι συγκρούσεις των νέων με τους γονείς τους. Οι λόγοι των συγκρούσεων αυτών είναι είτε η αμφισβήτηση της πατρικής εξουσίας από τους νέους είτε η έλλειψη επικοινωνίας ανάμεσα στους γονείς και τα παιδιά.

Η οικογένεια είναι η πρώτη μορφή κοινωνικοποίησης των νέων. Ο τρόπος αλλά και βαθμός εξέλιξης της προσωπικότητας του νέου ορίζεται σε συνάρτηση με το κοινωνικό και πολιτισμικό οικογενειακό του περιβάλλον. Σε ένα επόμενο στάδιο, η εκπαίδευση, όπως θα δούμε στην επόμενη ενότητα, έρχεται να συμπληρώσει και να διαμορφώσει τον χαρακτήρα και την προσωπικότητα του νέου.



Η συμφιλίωση της Γ. Βασιλιάδου με τον Ο. Μακρή
στην ταινία «Η κυρά μας η μαμή» (1958)



Το οικονομικό συμφέρον αντικαθιστά τη νιότη και τον έρωτα
στην ταινία «Αλλοίμονο στους νέους» (1961)

Στην μεταπολεμική περίοδο η εξάπλωση της εκπαίδευσης εντάσσεται στις κοινωνικές μεταβολές του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα τις οποίες ο ιστορικός E. Hobsbawm ονόμασε «κοινωνικές επαναστάσεις». Είναι η «επανάσταση στη μόρφωση», στην οποία συνέβαλε η σημαντική δημογραφική ανάπτυξη των μεταπολεμικών χρόνων και η άνοδος των μεσαίων κοινωνικών στρωμάτων που διεκδικούσαν υψηλότερη κοινωνική θέση και καλύτερες αμοιβές¹⁸. Η εκπαίδευση θα προσφέρει στα νεαρά άτομα την ασφαλή δικλείδα κοινωνικής ανόδου, γι' αυτό και ένα όλο και μεγαλύτερο ποσοστό νέων συρρέει στα εκπαιδευτικά ιδρύματα. Αποτέλεσμα αυτής της μαζικής συρροής είναι η διόγκωση της δευτεροβάθμιας και της τριτοβάθμιας εκπαίδευσης¹⁹.

Στην ελληνική κοινωνία των δεκαετιών 1950 και 1960 η οικονομική και κοινωνική ανέλιξη αποτελούσε μια από τις πιο έντονες επιθυμίες των νεαρών ατόμων κυρίως των αγροτικών και των χαμηλότερων αστικών στρωμάτων. Η ολοένα και αυξανόμενη ισότητα των εκπαιδευτικών ευκαιριών θα επιτρέψει στους νέους να ανέλθουν κοινωνικά, επιλέγοντας επαγγέλματα κύρους και εξουσίας²⁰. Στο παρελθόν πρόσβαση στη γνώση και στην ανώτατη εκπαίδευση είχαν μόνο οι οικονομικά και κοινωνικά ανώτερες τάξεις, σταδιακά όμως επεκτείνεται το δικαίωμα αυτό και στα υπόλοιπα κοινωνικά στρώματα²¹. Όταν η γνώση και η οργανωμένη εκπαίδευση είναι ελεύθερες και προσιτές από όλους, τότε μόνο επιτυγχάνεται ο πραγματικός εκδημοκρατισμός της εκπαίδευσης²².

Η αναζήτηση ενός αναβαθμισμένου επιπέδου ζωής από τη νεολαία, οδήγησε στη μαζικοποίηση της εκπαίδευσης, με αποτέλεσμα να διογκώνεται όλο και περισσότερο ο αριθμός των εισακτέων στο πανεπιστήμιο. Ενδεικτικά προκύπτει ότι, ενώ κατά το ακαδημαϊκό έτος 1960-1 ο αριθμός των φοιτητών ανέρχονταν στις

¹⁸ Eric Hobsbawm, *Η εποχή των άκρων: Ο σύντομος εικοστός αιώνας 1914-1991*, εκδ.Θεμέλιο, Αθήνα, 1999, σ. 377-386.

¹⁹ Serge Berstein- Pierre Milza, *Ο ευρωπαϊκός πολιτισμός μετά τα μέσα του 20^{ου} αιώνα*, στο «Ευρωπαϊκή Ιστορία», εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, σ.302-305.

²⁰ Πρακτικά του Πανελλήνιου Παιδαγωγικού Συνεδρίου με θέμα :*Οι εκπαιδευτικές μεταρρυθμίσεις στην Ελλάδα (προσπάθειες, αδιέξοδα, προοπτικές)*, Ορθόδοξος Ακαδημία Κρήτης 11-13 Ιουλίου 1982, Ρέθυμνο, 1986, σ. 157-163.

²¹ Δήμος Βεργής, *Τί είναι Πανεπιστήμιο τί είναι πτυχιούχος : Στοιχεία για το ελληνικό Πανεπιστήμιο*, Εργασία Εκδοτική Ομάδα, Αθήνα, 1975, σ. 42 κ εξής.

²² Στο ίδιο.

28.302 μέσα σε μια πενταετία σχεδόν διπλασιάζεται αγγίζοντας τις 58.000²³. Βέβαια, τόσο ο εκδημοκρατισμός όσο και η μαζικοποίηση της εκπαίδευσης ενισχύει επίσης την ανάγκη για αναβάθμιση της παιδείας στην Ελλάδα.

Στις δύο μεταπολεμικές δεκαετίες, καθεμία από τις κυβερνήσεις της ΕΡΕ (Εθνική Ριζοσπαστική Ένωση) και της Ένωσης Κέντρου εισάγουν μεταρρυθμιστικές πολιτικές για την αναβάθμιση της παιδείας. Οι φοιτητικές διαδηλώσεις τον Απρίλιο του 1962 στην Αθήνα, η συμβολική κατάληψη του Πανεπιστημίου για δέκα ημέρες και η κορύφωση των κινητοποιήσεων τον Δεκέμβριο του ιδίου έτους με κύριο αίτημα μαθητών και φοιτητών την δαπάνη του 15% του δημόσιου προϋπολογισμού για τη Παιδεία, δείχνει ότι η νεολαία αντιδρά στην καθεστηκυία πολιτική πραγματικότητα, διεκδικώντας ένα εκσυγχρονισμένο εκπαιδευτικό σύστημα²⁴. Ο νόμος 4379/1964, που θεσπίζει η κυβέρνηση της Ένωσης Κέντρου, θα αποτελέσει ένα φιλόδοξο πρόγραμμα για την επιζητούμενη αναβάθμιση της Παιδείας²⁵. Συγκεκριμένα με τον νόμο αυτό η Παιδεία παρέχεται δωρεάν σε όλες τις σχολικές βαθμίδες, επιλύεται το γλωσσικό ζήτημα με την καθιέρωση της χρήσης της δημοτικής γλώσσας στον προφορικό και τον γραπτό λόγο σε όλες τις βαθμίδες της εκπαίδευσης και δημιουργούνται νέες πανεπιστημιακές μονάδες για να αποσυμφορηθούν τα Πανεπιστήμια Αθηνών και Θεσσαλονίκης.

Και ενώ αυτή είναι η εικόνα που επικρατεί μεταπολεμικά στην εκπαίδευση, πόσο κοινή είναι με την εικόνα που δίνουν οι κινηματογραφιστές; Μέσα από την μαθητική και τη φοιτητική νεολαία θα γίνει μια προσπάθεια προσέγγισης των νέων αυτών στον σχολικό και πανεπιστημιακό χώρο, όπου τους τοποθετεί ο κινηματογραφικός φακός.

Η μαθητική νεολαία

Το σχολείο εμφανίζεται στον ελληνικό κινηματογράφο μέσα από την πιο δημοφιλή ταινία, *Το ξύλο βγήκε από τον παράδεισο*. Κύριος χώρος εξέλιξης της υπόθεσης είναι ένα ιδιωτικό κολέγιο θηλέων, το οποίο προβάλλει τη μαθητική ζωή της μεσαίας και της ανώτερης αστικής τάξης. Από την αρχή της ταινίας τονίζεται το χάσμα γενεών που υπάρχει ανάμεσα στις νεαρές μαθήτριες και στο καθηγητικό

²³ Βλ. Δήμος Βεργής, σ 42.

²⁴ Ηλίας Νικολακόπουλος, *Η Καχεκτική δημοκρατία. Κόμματα και εκλογές, 1946-1967*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα, 2001, σ.256-261.

²⁵ Θεοφάνης Δ. Χατζηστεφανίδης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Εκπαίδευσης (1821-1986)*, εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα, ²1990, σ. 108 και 292-303.

προσωπικό. Το κολέγιο αυτό παρουσιάζει την αντίθεση δύο κόσμων, των μαθητριών από τη μια πλευρά και των καθηγητών από την άλλη, που τους χωρίζει η ηλικία, η κοινωνική προέλευση, το φύλο και το επίπεδο των αξιών.

Η πρώτη αντίθεση ανάμεσα στους διδάσκοντες και στις διδασκόμενες είναι η ηλικιακή διαφορά. Το διδακτικό προσωπικό του σχολείου είναι εκείνο που εξασφαλίζει, εν μέρει, την αίγλη και το κύρος του ιδιωτικού κολεγίου, γι' αυτό το λόγο οι καθηγητές που έχουν επιλεγεί οφείλουν να έχουν διδακτική ικανότητα και εμπειρία. Η πολύχρονη εργασιακή τους εμπειρία όμως, δημιουργεί ένα ηλικιακό χάσμα σε σχέση με τις μαθήτριες, το οποίο δεν μπορούν να καλύψουν. Ο χλευασμός και η ειρωνεία των μαθητριών ως προς τον τρόπο ομιλίας και συμπεριφοράς των καθηγητών, φαίνεται μέσα από μια σειρά περιστατικών που αναπτύσσονται στην ταινία. Οι μαθήτριες σχεδιάζουν σκίτσα περιπαιχτικού χαρακτήρα, τα οποία απεικονίζουν τους καθηγητές και στη συνέχεια τα τοποθετούν στις άκρες των σακακιών τους. Με αυτές τους τις κινήσεις θέλουν να διακωμωδήσουν τη συμπεριφορά των αρκετά ανεκτικών καθηγητών τους.

Η αδυναμία επικοινωνίας στην ταινία ανάμεσα στους καθηγητές και τις μαθήτριες, δεν οφείλεται ωστόσο μόνο στην ηλικία. Η ταξική διαφοροποίησή τους είναι ένας εξίσου σημαντικός παράγοντας. Από την μια πλευρά βρίσκονται οι κόρες μεγαλοαστικών οικογενειών και από την άλλη οι χαμηλότερης κοινωνικής προέλευσης καθηγητές τους. Έτσι λοιπόν, σε μια σκηνή της ταινίας ο νεαρός φιλόλογος Φλωράς (Δ. Παπαμιχαήλ) εμφανίζεται να χρησιμοποιεί την αστική συγκοινωνία και να καταναλώνει φτωχικά γεύματα σε αντίθεση με τη μεγαλοαστή μαθήτρια Λίζα Παπασταύρου (Α. Βουγιουκλάκη), η οποία έχει σοφέρ για να τη μεταφέρει στο σχολείο, ενώ τα γεύματά της είναι πλουσιοπάροχα και δεν περιορίζονται στις ελιές και το ψωμί, όπως εκείνα του καθηγητή της. Η κοινωνικοοικονομική υπεροχή των μαθητριών παρουσιάζεται με την προβολή μιας έλλειψης σεβασμού προς το πρόσωπο των καθηγητών τους. Είναι η ταξική αυτή υπεροχή των μαθητριών που υπονομεύει τη 'σχολική εξουσία' των καθηγητών, η οποία αφορά γενικότερα τις σχέσεις ισχύος που αναπτύσσονται σε ένα σχολείο²⁶. Το κολέγιο στηρίζεται στην οικονομική ενίσχυση των γονέων των κοριτσιών, επομένως με προτροπή του γυμνασιάρχη, οι καθηγητές υιοθετούν μια μετριοπαθή στάση ως προς τη διαπαιδαγώγηση των κοριτσιών. Η πειθαρχία στο σχολείο θα επανέλθει με

²⁶ Ιωσήφ Σολομών, *Εξουσία και τάξη στο Νεοελληνικό Σχολείο. Μια τυπολογία των σχολικών πρακτικών 1820-1900*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1992, σ. 12-17.

την άσκηση σωματικής βίας, όταν ο νεαρός Φλωράς θα χαστουκίσει τη Λίζα. Αυτή η πράξη ύστερα από τη συναίνεση του πατέρα της νεαρής κοπέλας θα καθιερωθεί στο σχολείο, προωθώντας αυτόν τον πολύ αυταρχικό και οπισθοδρομικό τρόπο πειθαρχήσης και άσκησης σχολικού ελέγχου.

Μέσα από την ταινία προκύπτει επίσης το σύστημα αξιών των νεαρών μαθητριών και έμμεσα μέσω του συστήματος αυτού γίνεται μια διαφοροποίηση με βάση το φύλο. Υποδηλώνεται μια διπολική διάκριση, με τις νεαρές κοπέλες να συμβολίζουν τη νεωτερικότητα, την απειθαρχία, την αμέλεια και την αυθάδεια, ενώ οι καθηγητές παρουσιάζονται ως σύμβολα της παράδοσης, της ευπρέπειας και της εργατικότητας²⁷. Μέσα από τη σύγκρουση των αξιών αυτών, γίνεται αντιληπτός ο έμφυλος χαρακτήρας των διαφορών αυτών. Οι περισσότερες από τις κοπέλες που φοιτούν στο ιδιωτικό κολέγιο δεν δείχνουν ενδιαφέρον στις μαθητικές τους υποχρεώσεις, γιατί θεωρούν ότι δεν χρειάζονται τις γνώσεις που τους προσφέρει το σχολείο, γνωρίζοντας ότι μελλοντικά δεν πρόκειται να εργαστούν αλλά να συνάψουν ένα συμφέροντα γάμο και να δημιουργήσουν οικογένεια. Το ιδιωτικό σχολείο για τις νεαρές κοπέλες είναι μια πολυτέλεια που τους προσφέρει η ευκατάστατη οικογένειά τους και ένας προθάλαμος της μελλοντικής έγγαμης ζωής τους.

Παρόμοια και στην ταινία *Χτυποκάρδια στο θρανίο* περιγράφεται ξανά η μαθητική ζωή εφήβων κοριτσιών ενός ιδιωτικού σχολείου. Η αξία της εκπαίδευσης των νεαρών μαθητριών δεν αποτελεί τη βασική προτεραιότητα για τις μεγαλοαστικές οικογένειες. Η νεαρή μαθήτρια Λίζα Πετροβασίλη (Α. Βουγιουκλάκη), πριν ολοκληρώσει το τελευταίο σχολικό έτος του οκτατάξιου γυμνασίου, παντρεύεται τον καθηγητή Πανεπιστημίου (Δ. Παπαμιχαήλ). Το γεγονός ότι γίνεται σύζυγος ενός πανεπιστημιακού μεγαλογιατρού και η ίδια δεν έχει τελειώσει ούτε τη δευτεροβάθμια εκπαίδευση δεν παρουσιάζεται ως πρόβλημα, ούτε για την οικογένειά της ούτε για τον σύζυγό της. Για ακόμη μια φορά η εκπαιδευτική διαδικασία για τις νεαρές απογόνους των μεγαλοαστών οικογενειών δεν αποτελεί μια πρωτεύουσας σημασίας πρακτική.

Ένα άλλο στοιχείο που αναδεικνύει η ταινία είναι η σύγκριση της έγγαμης ζωής με την μαθητική, ο συνδυασμός των οποίων αποδεικνύεται ανέφικτος τελικά. Για την Λίζα ο σχολικός χώρος είναι ένα μέρος χαράς, ανεμελιάς και συναναστροφής με τις συνομήλικες φίλες της, ενώ ο έγγαμος βίος αποτελεί ένα καινούργιο στάδιο

²⁷ Βλ. Γιάννα Αθανασάτου, ό.π., σ. 234-236.

στη ζωής της άγνωστο το οποίο της προκαλεί ανία. Η επιλογή της να γυρίσει στο σχολείο κρυφά από τον σύζυγό της θα της δημιουργήσει μια σειρά προβλημάτων, αλλά στο τέλος τη λύση θα δώσει η εγκυμοσύνη της που θα της υποδείξει τις υποχρεώσεις της και τον νέο ρόλο της μητέρας στον οποίο καλείται να ανταποκριθεί. Στο σχολικό περιβάλλον δεν αρμόζει πλέον η έγγαμη και έγκυος νεαρή Λίζα Πετροβασίλη. Η ταινία δείχνει ότι η εγκυμοσύνη ταυτίζεται με τον οικιακό χώρο, δηλαδή το χώρο στον οποίο καλείται να προσαρμοστεί η νεαρή κοπέλα.

Ενώ στις δύο ταινίες που προηγήθηκαν παρουσιάστηκε το ιδιωτικό σχολείο θηλέων, η ταινία *Νόμος 4000* προβάλλει κυρίως ένα γυμνάσιο αρρένων. Εδώ η ποδιά των νεαρών μαθητριών αντικαθίσταται με το μαθητικό πηλήκιο. Η σχολική πειθαρχία και εξουσία είναι το κυρίως θέμα της ταινίας. Για ακόμη μια φορά το εκπαιδευτικό σύστημα απειλείται εξαιτίας της απουσίας επικοινωνίας μεταξύ διδασκόντων και διδασκομένων. Ο καθηγητής της φιλολογίας Ανδρέας Οικονόμου (Β. Διαμαντόπουλος) είναι αυστηρός και απόλυτος ως προς τη λήψη των αποφάσεων άνδρας, τόσο στην οικογένειά του όσο και στο σχολείο στο οποίο διδάσκει. Θεωρεί ότι η θέση του εκπαιδευτικού και η «αλάνθαστη» κρίση του τού δίνει και το δικαίωμα να ελέγχει τη ζωή των ανθρώπων που εξαρτώνται από αυτόν. Γι' αυτόν η εκπαίδευση είναι έννοια ταυτόσημη με την πειθαρχία και τον περιορισμό. Δείχνει να απολαμβάνει την προνομιακή σχέση του ως καθηγητή έναντι των μαθητών του. Η ιεραρχία, η υποταγή και η σχολική καταστολή για τον συντηρητικό φιλόλογο, αποτελούν τα κύρια μέσα διαπαιδαγώγησης των νεαρών μαθητών. Αγνοεί συστηματικά το γεγονός ότι η υπαγωγή των νέων, είτε σωματικά είτε πνευματικά, σε πειθαρχικούς μηχανισμούς και κανόνες, τους απομακρύνει όλο και περισσότερο από την εκπαιδευτική διαδικασία. Οι αναχρονιστικές τακτικές του συγκεκριμένου φιλόλογου δεν προάγουν τη νεοελληνική παιδεία, αλλά την προσκολλούν στο παρελθόν.

Η φοιτητική νεολαία

Η παρουσία της φοιτητικής ζωής στον ελληνικό κινηματογράφο είναι αρκετά περιορισμένη αν τη συγκρίνουμε με την παρουσία της μαθητικής ζωής, που όπως είδαμε πιο πάνω έχει μια σαφή απεικόνιση. Τις περισσότερες φορές η φοιτητική ιδιότητα του νέου και πολύ σπανιότερα της νέας υπονοείται μέσα από την όλη πλοκή της ταινίας. Οι φοιτητές των ελληνικών ταινιών είτε είναι πρόσωπα, τα οποία μέσα από την φοιτητική ζωή επιθυμούν να παρατείνουν την ανέμελη ζωή απαλλασσόμενα

από τα εργασιακά καθήκοντα είτε είναι άτομα προερχόμενα από τα χαμηλά κοινωνικά στρώματα, τα οποία προσβλέπουν στην κοινωνική άνοδο μέσα από την πανεπιστημιακή μόρφωση.

Η φοιτητική νεολαία στην ταινία *Ο λουστράκος* παρουσιάζει τη μαζικοποίηση της τριτοβάθμιας εκπαίδευσης ως αποτέλεσμα της σύνθεσης των φοιτητών της ιατρικής σχολής του Πανεπιστημίου των Αθηνών. Ο πρωταγωνιστής της ταινίας, ο Βασίλης (Δ. Παπαμιχαήλ), ύστερα από πολλές κακουχίες και στερήσεις, δουλεύοντας ταυτόχρονα και ως λούστρος παπουτσιών για να μπορέσει να εξασφαλίσει την εκπαίδευσή του, καταφέρνει να εισαχθεί στην ιατρική σχολή. Εκτός από άτομα των χαμηλών κοινωνικών τάξεων, σαν τον Βασίλη, στη σχολή υπάρχει και ένας σεβαστός αριθμός κοριτσιών κάτι το οποίο θα ήταν πολύ σπάνιο δεκαπέντε χρόνια νωρίτερα στο βαθμό που η ιατρική αλλά και γενικότερα ο πανεπιστημιακός χώρος ήταν ανδροκρατούμενος²⁸. Η κοινωνική διαφοροποίηση των φοιτητών φαίνεται σε μια σκηνή της ταινίας όπου η συμφοιτήτρια του Βασίλη, η Νίνα (Κ. Σκουλούδη), μιλάει για ισότητα και δεν θεωρεί τη μόρφωση προνόμιο των ολίγων, λέγοντας ότι «το πνεύμα κάνει τους ανθρώπους να ξεχωρίζουν». Ο συμφοιτητής τους ο Τάκης (Α. Ντούζος) όμως αντιλέγει πως «το χρήμα κάνει τον άνθρωπο να ξεχωρίζει».

Γενικότερα πάντως, η εικόνα του φοιτητή στον κινηματογράφο έχει άλλοτε θετική και άλλοτε αρνητική νοηματοδότηση, όπως είδαμε στην ταινία *Ο λουστράκος*. Σαφής θετική προσέγγιση σε φοιτητή δίνεται και μέσα από την ταινία *Η κυρά μας η μαμή*, με την παρουσία του φοιτητή της Ιατρικής Δημήτρη (Δ. Παπαμιχαήλ). Ο νέος παρόλο που κατάγεται από ένα φτωχικό επαρχιακό χωριό καταφέρνει να εισαχθεί στην ανώτατη εκπαίδευση. Μπορεί ο νεαρός φοιτητής να στηρίζεται οικονομικά στη μητέρα του, τη μαμή του χωριού (Γ. Βασιλειάδου), αυτό όμως δεν τον σταματά από το να σχολιάσει τα χρήματα που κερδίζει εκείνη από τα κομπογιαννίτικα γιατροσόφια που παράγει για τους αφελείς συγχωριανούς της.

Αριστούχος φοιτητής με πενιχρά οικονομικά αλλά με πολλές δυνατότητες είναι ο φοιτητής της φιλολογίας Γιάννης Λάβδας (Γ. Κωνσταντίνου) στην ταινία *Χτυποκάρδια στο θρανίο*, ο οποίος αναλαμβάνει να προγυμνάσει την μαθήτριά Λίζα Πετροβασίλη (Α. Βουγιουκλάκη). Ο χαρακτήρας του συγκεκριμένου φοιτητή αναδεικνύει το σημαντικό οικονομικό πρόβλημα που αντιμετωπίζουν πολλοί φοιτητές

²⁸ Ιωάννα Λαμπίρη- Δημάκη, *Η ελληνική κοινωνία στη φοιτητική συνείδηση*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα, 1983, σ. 117-121

εκείνης της εποχής κατά τη διάρκεια των σπουδών τους, οι οποίοι δεν έχουν τη δυνατότητα οικονομικής βοήθειας και στήριξης της οικογένειάς τους.

Σε ορισμένες περιπτώσεις οι νέοι που συνεχίζουν την εκπαίδευση και μετά το γυμνάσιο, έρχονται αντιμέτωποι με ειρωνικά σχόλια των συνομηλίκων τους για αυτή τους την επιλογή. Στην ταινία *Κατήφορος*, ο Πέτρος (Β. Βουλγαρίδης) αποκαλείται από την υπόλοιπη παρέα του «φλώρος», επειδή στη κοινή συνείδηση το πανεπιστήμιο είναι ταυτισμένο με την ελίτ. Στο σύνολο των νέων μονάχα ο Πέτρος φαίνεται να συνέχισε στην τριτοβάθμια εκπαίδευση και γι'αυτή του την επιλογή φαίνεται να χλευάζεται από τα αγόρια της παρέας που η μοναδική τους ενασχόληση είναι τα πάρτυ και οι νυχτερινές έξοδοι. Παρά τον αρνητικό προσδιορισμό των φίλων του ,ο ίδιος στο τέλος της ταινίας δείχνει την ανωτερότητα και την υπευθυνότητα του χαρακτήρα του που τον ξεχωρίζει από τους υπόλοιπους νέους της παρέας.

Όπως αναφέρθηκε πιο πάνω οι οικονομικές δυνατότητες ενός φοιτητή είναι αρκετά περιορισμένες στη συγκεκριμένη περίοδο της ζωής του. Σε καμία λοιπόν περίπτωση στην αναζήτηση του 'κατάλληλου συζύγου' δεν συμπεριλαμβάνεται η επιλογή ενός φοιτητή όπως παρατηρούμε και στην ταινία *Η θεία από το Σικάγο*. Εκεί η θεία Καλλιόπη (Γ. Βασιλειάδου) κατά τη διαδικασία εύρεσης συντρόφου για την ανεψιά της, απορρίπτει έναν νεαρό φοιτητή, λέγοντας απογοητευμένη «Φοιτητής; Ακόμα!». Ένας φοιτητής δεν θα μπορούσε να εξασφαλίσει , τουλάχιστον όχι ακόμη, μια άνετη ζωή στην νεαρή ανεψιά της.

Ένας αρκετά επιπόλαιος χαρακτήρας φοιτητή είναι αυτός του Λάκη (Σ. Ληναίος) στην ταινία *Το κλωτσοσκούφι*. Ο Λάκης ζει εις βάρος της οικογένειάς του και συγκεκριμένα του θείου του Τζόρτζη (Α. Αλεξανδράκης), αντιπαρέρχεται συνεχώς τις παραινέσεις της μητέρας και της θείας του να ολοκληρώσει τις σπουδές του, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον του κυρίως στην ψυχαγωγία. Ακόμη πιο αρνητική εικόνα στο χαρακτήρα δίνεται με την άσκηση σεξουαλικής παρενόχλησης στη νεαρή Μαίρη (Α. Βουγιουκλάκη) αρχικά στο λούνα παρκ και στη συνέχεια στο σπίτι του θείου του.

Στην Ελλάδα των δεκαετιών 1950 και 1960 η προτεραιότητα των οικογενειών ήταν η εκπαίδευση των αγοριών. Τα νεαρά κορίτσια λαμβάνοντας την στοιχειώδη εκπαίδευση, στη συνέχεια ασχολούνταν με την εξεύρεση του κατάλληλου συζύγου. Η πανεπιστημιακή μόρφωση δεν αποτελεί την προτεραιότητα των κοριτσιών, αφού δεν μπορεί να τους εξασφαλίσει έναν σύζυγο, όσο για τη δουλειά αυτή δεν θεωρείται ακόμη απαραίτητη για τη γυναίκα. Στην Ευρώπη το ποσοστό των γυναικών που

εισάγονται στην ανώτατη εκπαίδευση την δεκαετία του '60 δεν αγγίζει περισσότερο από το μισό του φοιτητικού συνόλου²⁹, πόσο μάλλον στην ελληνική κοινωνία.

Στο σύνολο των ταινιών που αναλύθηκαν μόνο σε μια, στο *Λουστράκο* εμφανίζεται η γυναικεία χειραφέτηση με την παρουσία των νεαρών φοιτητριών της Ιατρικής σχολής. Σε όλες τις υπόλοιπες ταινίες οι κοπέλες και οι γονείς τους, φαίνονται να ενδιαφέρονται μόνο για τον γάμο. Ακόμη και η εγκατάλειψη του σχολείου στην ταινία *Χτυποκάρδια στο θρανίο* δεν κρίνεται αρνητικά, αφού οι γονείς της νεαρής Λίζας Πετροβασίλη (Α. Βουγιουκλάκη) συναινούν ευχαρίστως στην τέλεση του γάμου της κόρης τους με τον μεγαλογιατρό. Οι γονείς των νεαρών κοριτσιών επικεντρώνονται περισσότερο στην καλλιέργεια τους παρά στην πανεπιστημιακή τους μόρφωση. Μια καλλιεργημένη λοιπόν δεσποινίδα όφειλε να γνωρίζει μουσική (συνήθως πιάνο), ξένες γλώσσες (κυρίως αγγλικά και γαλλικά) και τρόπους καλής συμπεριφοράς, όπως παρατηρεί κανείς στις ταινίες *Η θεία από το Σικάγο*, *Ο Αριστείδης και τα κορίτσια του*, *Η Οργή* και *Η κυρά μας η μαμή*, αφήνοντας την πανεπιστημιακή μόρφωση ως προνόμιο για τα νεαρά αγόρια.

Αυτό που αναδεικνύεται μέσα από τις κινηματογραφικές ταινίες είναι ότι κοινωνικές ομάδες, όπως τα άτομα της εργατικής ή αγροτικής τάξης και λιγότερο οι γυναίκες, αποκλεισμένες από τον πανεπιστημιακό χώρο στο παρελθόν διεκδικούν δυναμικά και κερδίζουν σταδιακά το δικαίωμα στη μόρφωση. Η εκπαίδευση αποτελούσε εφόδιο για την κοινωνική ανέλιξη, αλλά όχι και προτεραιότητα των νέων και των δύο φύλων. Η ανώτερη και η ανώτατη εκπαίδευση μπορούσε να εξασφαλίσει στο νέο ένα καλύτερο επάγγελμα με καλύτερες μισθολογικές απολαβές συγκριτικά με έναν άλλο που θα αρκεστεί στις πρώτες βαθμίδες της εκπαίδευσης.

Ο ελληνικός κινηματογράφος παρουσιάζει με ένα διεξοδικό τρόπο την μαθητική ζωή. Το σχολείο εμφανίζεται ως ένας χώρος στον οποίο εξακολουθούν να ασκούνται οι παραδοσιακές μέθοδοι διδασκαλίας, δημιουργώντας μια ασύμβατη σχέση ανάμεσα στους διδάσκοντες και τους διδασκόμενους. Σε όλες σχεδόν τις ταινίες το σχολείο δίνει έμφαση στην κλασική παιδεία, από τη στιγμή που οι καθηγητές που πρωταγωνιστούν είναι φιλόλογοι, με αποτέλεσμα την διαιώνιση της αρχαιολατρίας που ίσχυε σε όλο το φάσμα την νεοελληνικής εκπαίδευσης, μέσα από την επίμονη μελέτη των αρχαίων Ελλήνων συγγραφέων.

²⁹ Βλ. Eric Hobsbawm, ό. π. σ. 377-386.

Η μαθητική κοινότητα είναι μια αρκετά ισχυρή παρουσία στις ελληνικές ταινίες, αντίθετα η φοιτητική κοινότητα είναι σχετικά περιορισμένη. Η φοιτητική ζωή δεν έχει μια πολύ παραστατική απεικόνιση, παρόλα αυτά τα στοιχεία που μπορούμε να αντλήσουμε μας επιτρέπουν να υποστηρίξουμε την προαναφερθείσα έννοια τους εκδημοκρατισμού της εκπαίδευσης. Επίσης οι πανεπιστημιακές σχολές που προβάλλονται περισσότερο είναι η Ιατρική και η Νομική, ως οι «πύλες» εισόδου των νέων στην κοινωνική και οικονομική καταξίωση.

Η πανεπιστημιακή μόρφωση των νέων σχετίζεται άμεσα και με την εξεύρεση εργασίας. Ο τρόπος που συνδέεται η εργασία με τη νεολαία, θα είναι το θέμα της επόμενης ενότητας.



Η δημοφιλής σκηνή με το χαστούκι στην ταινία
«Το ξύλο βγήκε από τον παράδεισο»(1959)

Η νεολαία και η εργασία

Η εργασία είναι μια σημαντική παράμετρος, η οποία διαμορφώνει την ανάπτυξη της εικόνας του νέου για τον εαυτό του. Η αξία της εργασίας είναι σημαντική τόσο σε συλλογικό επίπεδο, δηλαδή στην ομαλή λειτουργία της κοινωνικής και οικονομικής ζωής της χώρας, όσο και σε ατομικό επίπεδο προσδιορίζοντας την κοινωνική ταυτότητα του κάθε ατόμου. Συχνά η νεολαία τοποθετείται εκτός της αγοράς εργασίας³⁰. Οι νέοι περιορίζονται όλο και περισσότερο στον τομέα της εκπαίδευσης, με την παράταση της μαθητείας τους ως το εικοστό δεύτερο ή εικοστό τρίτο έτος της ηλικίας τους, πράγμα που τους καθιστά μια μη παραγωγική δύναμη για μια σειρά ετών. Επιπλέον η ανεργία που πλήττει την ελληνική κοινωνία μεταπολεμικά, είναι μια άλλη παράμετρος με την οποία έρχονται αντιμέτωποι οι νέοι και η οποία τους οδηγεί τόσο στην εσωτερική όσο και στην εξωτερική μετανάστευση³¹.

Τα παραδείγματα που αντλούμε από τον ελληνικό κινηματογράφο δεν προβάλλουν μια ενιαία εικόνα της νεολαίας σε σχέση με την εργασία. Η εργασία των νέων είτε είναι συμπληρωματική του οικογενειακού εισοδήματος είτε καλύπτει τη συντήρηση της οικογένειας σε περίπτωση απουσίας των παραγωγικά ενεργών αρρένων ενηλίκων. Με την ενηλικίωσή τους οι νέοι αποφασίζουν τον εργασιακό χώρο που τους ενδιαφέρει και όσοι επιθυμούν να ανέλθουν στην κοινωνική ιεραρχία εισέρχονται στην ανώτατη εκπαίδευση, η οποία θα τους εξασφαλίσει καλύτερες μισθολογικές απολαβές. Όσον αφορά τη διάκριση μεταξύ των φύλων, οι νεαρές κοπέλες δεν εμφανίζονται συχνά σε κάποιον εργασιακό χώρο παρά μόνο όταν η οικογένεια αντιμετωπίζει σοβαρά οικονομικά προβλήματα και μόνο για τη συγκέντρωση χρημάτων για την προίκα τους. Η γυναικεία χειραφέτηση είναι μια παράμετρος που αρχίζει να προβάλλεται από τη δεκαετία του 1960, πολύ δειλά στις ελληνικές ταινίες, μιας που ο ρόλος της συζύγου και μητέρας αναδεικνύεται σημαντικότερος. Βέβαια εκτός από τις νεαρές γυναίκες που δεν εργάζονται υπάρχει

³⁰ Αθανάσιος Ε. Γκοτοβός, *Νεολαία και κοινωνική μεταβολή. Αξίες, εμπειρίες και προοπτικές*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα, 1996, σ. 33.

³¹ Βασίλης Καραποστόλης, *Η καταναλωτική συμπεριφορά στην ελληνική κοινωνία 1960-1975*, ΕΚΚΕ, Αθήνα, 1983, σ. 120-121.

και μια κατηγορία νεαρών άεργων, οι οποίοι επιλέγουν να μην εργαστούν και ασχολούνται με διάφορες μορφές ψυχαγωγίας.

Η νεολαία εργάζεται:

Στο ερώτημα εάν η νεολαία εργάζεται είναι δύσκολο να δοθεί μια σαφής απάντηση, επειδή σε κάθε ταινία προβάλλονται διαφορετικοί τύποι νέων, διαφορετικής κοινωνικής προέλευσης και νοοτροπιών.

Πολλές φορές η εργασία για τους νέους είναι ένας τρόπος να συντηρήσουν μέλη της οικογένειάς τους, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, ή να καλύψουν τις προσωπικές τους ανάγκες για τις οποίες οι γονείς τους δεν μπορούσαν να συνεισφέρουν οικονομικά. Ο Δημήτρης (Β. Καϊλας και Δ. Παπαμιχαήλ) για παράδειγμα, στην ταινία *Ο Λουστράκος*, δεν έχει άλλη επιλογή από το να εργάζεται από μικρό παιδί ως λούστρος παπουτσιών, ώστε να μπορεί να συντηρεί τη φτωχή μητέρα του, τον εαυτό του και να μπορέσει να ανταπεξέλθει στις απαιτήσεις της φοιτητικής ζωής. Η παιδική εργασία ήταν ένα κοινό φαινόμενο στις προβιομηχανικές κοινωνίες³², αλλά στα μέσα του 20^{ου} αιώνα φαντάζει μάλλον ως δυσάρεστη ανάμνηση που επανεμφανίζεται σε ακραίες περιπτώσεις οικονομικής δυσχέρειας μιας οικογένειας, όπως η συγκεκριμένη. Ο νεαρός Δημήτρης δεν σταματά τη δουλειά του λούστρου ακόμη και όταν εισάγεται στην ιατρική σχολή. Αδιαφορεί για τη θεώρηση ως υποτιμητικής της προσωρινής του ενασχόλησης με αυτό το επάγγελμα. Για κάποιο χρονικό διάστημα «επωφελείται» του πανεπιστημιακού χώρου δουλεύοντας στο προαύλιο της σχολής στα διαλείμματα από τα μαθήματα. Όταν ενημερώνεται για το περιστατικό ο κοσμήτορας του ζητά να σταματήσει, αναφέροντάς του πως «το Πανεπιστήμιο δεν είναι χώρος εμπορίου» και του υπόσχεται να τον βοηθήσει να λάβει μια υποτροφία ώστε να συνεχίσει τις σπουδές του. Στο τέλος όμως η λαμπρή σταδιοδρομία που φαίνεται να προδιαγράφεται για τον νεαρό πλέον γιατρό Δημήτρη Μαδρά και μάλιστα αριστούχο απόφοιτο της ιατρικής, πείθουν ακόμη και την δύσπιστη μητέρα της φίλης του της Μαρίας (Μ. Κουναλάκη) να επιτρέψει τον κοινωνικά αταίριαστο γάμο μεταξύ των δύο νέων.

Ένας άλλος αριστούχος φοιτητής, της φιλολογίας αυτή τη φορά, που αντιμετωπίζει οικονομικά προβλήματα είναι ο Γιώργος Λάβδας (Γ. Κωνσταντίνου)

³² Jose Gentil Da Silva, *Η ιστορικότητα της παιδικής ηλικίας και της νεότητας στην πρόσφατη ιστορική παραγωγή*, τ. Α', Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου με θέμα «Ιστορικότητα της παιδικής ηλικίας και της νεότητας» 1-5 Οκτωβρίου 1984, IΑΕΝ, Αθήνα, 1986, σ. 68

στη ταινία *Χτυποκάρδια στο θρανίο*, ο οποίος παράλληλα με τις σπουδές του προοιμιάζει μαθητές αδύναμους στα φιλολογικά μαθήματα. Έτσι αναλαμβάνει και την Λίζα Πετροβασίλη (Α. Βουγιουκλάκη) έπειτα από την προτροπή του φιλόλογου του σχολείου της νεαρής μαθήτριας. Η ανάγκη που έχει για εργασία φαίνεται από έναν διάλογο που αναπτύσσεται μεταξύ του νεαρού Λάβδα και της νεαρής Πετροβασίλη για τον διακανονισμό των ιδιαίτερων μαθημάτων:

Λίζα: Θα μου επιτρέψετε να σας δώσω μια προκαταβολή.

Γ. Λάβδας: Όχι δα. Ακόμη δεν αρχίσαμε το μάθημα ...μα όχι σας λέω (το παίρνει), ευχαριστώ. Τί έκανε λέει ολόκληρο χιλιάριο; Πρώτη φοράς τη ζωή μου παίρνω ολόκληρο χιλιάριο. Τι ωραίο νόμισμα σαν ηλιοβασίλεμα είναι .

Αυτές ήταν δύο περιπτώσεις φοιτητών οι οποίοι εργάζονται έχοντας ως στόχο την ολοκλήρωση των σπουδών τους και την κάλυψη των βασικών τους εξόδων.

Η φτώχεια είναι αυτή που θα οδηγήσει τον νεαρό Παύλο (Δ.Χόρν) στην ταινία *Κάλπικη λίρα* να βρει μια «δουλειά ανάγκης», από τη στιγμή που το επάγγελμα του ζωγράφου που επέλεξε, όπως και όλα τα καλλιτεχνικά επαγγέλματα δεν μπορούν να εξασφαλίσουν ένα σταθερό μισθό. Ο Παύλος αγαπάει πολύ τη ζωγραφική και αρνείται να την χειριστεί σαν «εμπόρευμα», όπως αναφέρει στην νεαρή σύζυγο του Αλίκη (Ε. Λαμπέτη), για να καλύψει τα οικονομικά τους χρέη. Κάποια στιγμή δέχεται, μετά από πίεση του ιδιοκτήτη μιας συνοικιακής ταβέρνας, να ζωγραφίσει τους τοίχους του καταστήματός, με αντάλλαγμα το μεσημεριανό και βραδινό γεύμα του ιδίου και της γυναίκας του στην ταβέρνα αυτή για όσο θα δούλευε. Έπειτα από χρόνια όταν θα αναγνωριστεί το ταλέντο του μέσα από τα έργα του, ο Παύλος θα βγάλει ικανοποιητικά χρήματα που θα του επιτρέπουν να καλύπτει τις καθημερινές του ανάγκες και να έχει μια άνετη ζωή. Η καταξίωση αυτή μπορεί να μην άργησε πολύ, αρκετά όμως ώστε στο μεσοδιάστημα η μεγαλωμένη σε μεγαλοαστικό περιβάλλον σύζυγός του Αλίκη να αποφασίσει να τον εγκαταλείψει.

Στη συνέχεια μεταφερόμαστε στην Θεσσαλονίκη και την ταινία *Κάτι να καίει*, όπου μια παρέα νεαρών μουσικών, οι «Five Salonica» όπως ονόμαζαν το μουσικό κουιντέτο τους, ασχολείται με τη διασκέδαση επαγγελματικά. Αυτή τους η επιλογή δεν τους παρέχει καθόλου καλές απολαβές, γιατί δεν ήταν ακόμη γνωστοί στο ευρύ κοινό. Μέχρι να γίνουν αναγνωρίσιμοι τα οικονομικά τους είναι τόσο άσχημα που οδηγούνται ακόμη και στην παρανομία πουλώνοντας λαθραία ρούχα στο δρόμο. Το «happy end», που χαρακτηρίζει σχεδόν όλες τις ελληνικές κωμωδίες της εποχής, δίνει

στους νέους ότι είχαν στερηθεί όλα τα προηγούμενα χρόνια δηλαδή επαγγελματική καταξίωση και οικονομική ευρωστία.

Υπάρχουν όμως και οι νέοι για τους οποίους η εργασία και τα χρήματα δεν αποτέλεσαν ποτέ πρόβλημα επιβίωσης από τη στιγμή που ακολουθούν το επάγγελμα του πατέρα τους δουλεύοντας στην επιχείρησή του, όταν αυτή είναι κερδοφόρα. Αυτό συμβαίνει στην ταινία *Ο Αριστείδης και τα κορίτσια του* με άλλους δύο νέους να έχουν αναλάβει τη διαχείριση της ναυτιλιακής εταιρίας και του εργοστασίου των γονιών τους. Αντίστοιχα στη *Θεία από το Σικάγο*, η επιλογή του συζύγου από τη θεία Καλλιόπη (Γ. Βασιλιάδου) έγινε με βάση το επάγγελμα του υποψήφιου γαμπρού. Ο ένας λοιπόν εργάζεται στο εργοστάσιο υφασμάτων του πατέρα του και ο άλλος έχοντας σπουδάσει πολιτικός μηχανικός δουλεύει στην κατασκευαστική εταιρεία του πατέρα του.

Νέοι άνεργοι και άεργοι

Το φλέγον ζήτημα της ανεργίας, ένα από τα σημαντικότερα κοινωνικοοικονομικά προβλήματα του μετεμφυλιακού ελληνικού κράτους, θίγει η ταινία *Αλλοίμονο στους νέους*. Στην ταινία αυτή, η οποία αποτελεί μια ελεύθερη διασκευή του μύθου του Φάουστ³³, ένας ευκατάστατος ηλικιωμένος πουλάει την ψυχή του στο διάολο προκειμένου να κερδίσει μερικά χρόνια νεότητας για την αγάπη μιας όμορφης κοπέλας. Ως νεαρός πλέον ο Ανδρέας (Δ. Χόρν) έρχεται αντιμέτωπος με όλα τα προβλήματα των νέων της περιόδου, ένα από αυτά και η ανεργία. Μάταια προσπαθεί να βρει μια δουλειά με έναν μισθό που θα του εξασφαλίζει την οικονομική δυνατότητα να μπορέσει να ζει ο ίδιος από αυτήν και να συντηρεί την κοπέλα, με την οποία σχεδίαζε να παντρευτεί. Ο βασικός μισθός ενός νεοπροσληφθέντος δεν είναι καθόλου ικανοποιητικός, πράγμα που σημαίνει ότι οι νέοι στη ταινία αναγκάζονται να αναλάβουν και δύο εργασίες για να καλύψουν τις βασικές τους ανάγκες. Ο Ανδρέας νόμιζε ότι τα νιάτα αρκούν για να τον αγαπήσει η νεαρή Ρίτα (Μ. Κοντού), δεν είχε λάβει υπόψη του όμως την οικονομική δυσχέρεια που έπληττε την ελληνική κοινωνία και ιδιαίτερα τους νέους. Προς το τέλος της ταινίας που αποκαλύπτεται ότι όλα όσα συνέβαιναν δεν ήταν τίποτα άλλο παρά ένα όνειρο του Ανδρέα, ενώ ο ίδιος διαπιστώνει ότι, εάν θα μπορούσε ποτέ να γίνει νέος ξανά θα γινόταν αλλά όχι φτωχός.

³³ Στάθης Βαλούκος, *Φιλμογραφία του ελληνικού κινηματογράφου (1914-1998)*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 1998, σ. 26.

Σε ορισμένες ελληνικές ταινίες κάποιοι νέοι εμφανίζονται άεργοι, οικονομικά εξαρτώμενοι από τους γονείς τους. Οι κινηματογραφιστές κατασκευάζουν μια αρνητική εικόνα του άεργου νέου στη προσπάθειά τους να ασκήσουν κριτική στο φαινόμενο της ανεργίας. Τόσο στις κωμωδίες *Τέντυ μπόϋ αγάπη μου*, *Η ψεύτρα*, όσο και στα κοινωνικά δράματα *Ο Κατήφορος*, *Οργή* παρουσιάζεται ένα συγκεκριμένο προφίλ των άεργων νέων. Συνήθως εμφανίζονται νεολαιίστικες παρέες, οι οποίες ξοδεύουν τα χρήματα των γονιών τους σε διάφορες μορφές διασκέδασης κα. Η πλειοψηφία των νέων αυτών δεν δουλεύουν κατ' επιλογήν τους, καθιστώντας την ανεργία ένα γενικότερο τρόπο ζωής, που σε καμία περίπτωση δεν πρέπει να συγχέεται με το κοινωνικό πρόβλημα της ανεργίας.

Χαρακτηριστική φιγούρα νέου που δεν εργάζεται, παρά το γεγονός ότι βρίσκεται στην παραγωγική ηλικία των είκοσι ετών, είναι ο Κώστας (Ν. Κούρκουλος) στον *Κατήφορο*, ο οποίος με τα χρήματα του πατέρα του διατηρεί μια γκαρσονιέρα. Η κατασπατάληση της πατρικής περιουσίας φαίνεται και από τις συχνές νυχτερινές εξόδους του στα night clubs και τα πάρτυ της εποχής. Ο Κώστας αποτελεί την κλασική εικόνα του πλέι-μπόι που δεν εργάζεται λόγω αδιαφορίας και τεμπελιάς, ενώ έχει ροπή προς τη παραβατικότητα. Ο σκηνοθέτης επιλέγει να συνθέσει τον χαρακτήρα του νεαρού Κώστα με όλα αυτά τα αρνητικά στοιχεία, ώστε ο ήρωας να γίνει ένας αντιπαθητικός χαρακτήρας για τον θεατή.

Άεργος στην αρχή της ταινίας *Οργή* παρουσιάζεται και ο νεαρός Νικήτας (Β. Σηλινός) τον οποίο συντηρεί η φίλη του Τζένη (Ν. Χωραφά). Σε κάποιον διάλογο μεταξύ τους ρωτάει τον Νικήτα η Τζένη, γιατί δεν εργάζεται και αυτός της απαντά με υπεροπτικό τρόπο ότι «οι άνθρωποι δουλεύουν για να ζούνε τους άλλους που δεν δουλεύουν». Η συνεχής άρνησή του για εργασία οφείλεται σε μια γενικότερη άρνηση, ως στάσης ζωής, εξαιτίας της ντροπής που αισθάνεται για την πόρνη μητέρα του, η οποία τον είχε εγκαταλείψει σε πολύ μικρή ηλικία. Η συμφιλίωσή του μαζί της λίγο πριν φύγει ως μετανάστρια στο εξωτερικό τον κάνουν να αποβάλλει τον ενδόμυχο μισογυνισμό που έτρεφε για τη φίλη του Τζένη και να αρχίσει να δουλεύει σε κάποια έργα οδοποιίας.

Παρόμοια και ο Άρης (Κ. Βουτσάς) στο έργο *Τέντυ μπόϋ αγάπη μου*, αρνείται πεισματικά να αναλάβει το κατάστημα του πατέρα του με είδη καγκελερίας, υποτιμώντας το επάγγελμα αυτό, θεωρώντας ότι «χαραμίζεται» όπως λέει σε μια τέτοια εργασία. Περιορίζεται στο να βοηθά περιοδικά τον πατέρα του στο μαγαζί χωρίς να προσπαθεί να αποκτήσει με μια πιο συστηματική εργασία και ένα μηνιαίο

εισόδημα. Δεν διστάζει να αποκαλέσει τον πατέρα το «μικροαστό», επειδή ασχολείται με χρώματα και σιδερικά και δεν τον ενδιαφέρει η επίτευξη υψηλότερων στόχων. Η απάντηση όμως του πατέρα του είναι ανάλογη, λέγοντας του ότι αυτά τα χρώματα και τα σιδερικά τον μεγάλωσαν και τον συντηρούν ακόμη. Ο Άρης επιθυμεί μια μεγαλοαστική ζωή, χωρίς όμως τον κοπιώδη φόρτο εργασίας που μπορεί να προϋποθέτει η απόκτησή της. Ο νεαρός υποστηρίζει ότι παίρνοντας ένα σπορ αμάξι και συχνάζοντας στα «μεγάλα κέντρα» θα κάνει «μεγάλες» γνωριμίες και «μεγάλες» δουλειές, αναφέροντας το όνομα του ελληνοαμερικανού επιχειρηματία Tom Pappas.

Μια τελευταία κατηγορία έργων νέων είναι αυτή στη ταινία *Η ψεύτρα*, όπου εδώ η αεργία ταυτίζεται με τους νέους των πλουσίων οικογενειών. Η οικονομική άνεση που παρέχουν στους νέους αυτούς οι οικογένειές τους, έχει ως αποτέλεσμα την αδιαφορία τους προς την εύρεση εργασίας και την επικέντρωση του ενδιαφέροντός τους στην διασκέδαση.

Η γυναικεία χειραφέτηση

Η βάση της ανισότητας των δύο φύλων ήταν η ταύτιση των κοινωνικών τους ρόλων με τους βιολογικούς³⁴. Με βάση αυτή την αντίληψη η γυναίκα περιορίζεται στον ιδιωτικό χώρο (σπίτι) με κύρια ενασχόληση την ανατροφή των παιδιών της, ενώ ο άντρας εντάσσεται στον δημόσιο χώρο με επίκεντρο την εργασία. Σταδιακά οι γυναίκες θα διεκδικήσουν τα δικαιώματα που τους είχαν στερηθεί για αιώνες, όπως το δικαίωμα της ψήφου και την έξοδό τους από τον ιδιωτικό χώρο με σκοπό την αμειβόμενη εργασία.

Η ένταξη της γυναίκας στον χώρο εργασίας, περιγράφεται από τους Έλληνες κινηματογραφιστές ως αποτέλεσμα οικονομικής δυσχέρειας και όχι ως αποτέλεσμα διεκδίκησης ίσων δικαιωμάτων με τον άνδρα. Οι νεαρές γυναίκες που εργάζονται στις ελληνικές ταινίες προέρχονται από τα χαμηλά κοινωνικά και οικονομικά στρώματα και αυτή η εργασία τους συμπληρώνει τις ανάγκες που δεν μπορούσε να καλύψει η ανδρική εργασία ή το οικογενειακό εισόδημα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η νεαρή Ρίτα (Μ. Κοντού) στην ταινία *Αλλοίμονο στους νέους*, η οποία αναγκάζεται να κάνει δύο δουλειές με πολύ μικρό χαμηλό αντίτιμο, μιας που η γυναικεία εργασία δεν αμειβόταν με ίσες χρηματικές απολαβές σε σχέση με την ανδρική. Τα χρήματα που κερδίζει είναι μόλις 600 δραχμές, ένα ποσό που οριακά

³⁴ Λουκία Μ. Μουσούρου, *Γυναικεία απασχόληση και οικογένεια στην Ελλάδα και αλλού*, εκδ. Εστία, Αθήνα, 1985, σ. 90-98

καλύπτει τα βασικά έξοδα της ίδιας και της μητέρας της. Η κοπέλα αυτή εργάζεται γιατί η οικογένεια έχει χάσει τον πατέρα ο οποίος έφερε τα οικονομικά βάρη, ενώ τα χρήματα που κερδίζει είναι συμπληρωματικά της σύνταξη του πατέρα της (800 δραχμές).

Η απουσία του αρσενικού προστάτη παρουσιάζεται και στην ταινία *Το κλωτσοσκούφι*. Η νεαρή Μαίρη (Α. Βουγιουκλάκη) είναι ορφανή, χωρίς περιουσιακά στοιχεία, επομένως γι' αυτήν η εργασία είναι μια βιοποριστική ανάγκη. Μέσα από το συγκεκριμένο κινηματογραφικό έργο προβάλλονται και δύο άλλα κοινωνικά προβλήματα που συνδέονται με τη γυναίκα και την εργασία, όπως είναι η σεξουαλική παρενόχληση και η μετανάστευση. Η επαναλαμβανόμενη παραίτηση της Μαίρης από τις υπαλληλικές θέσεις που είχε αναλάβει (γραμματέας, πωλήτρια, υπάλληλος σε λούνα πάρκ) ήταν η μοναδική λύση για τη νεαρή κοπέλα εξαιτίας της σεξουαλικής παρενόχλησης που της ασκήθηκε από τους εργοδότες της και σε μια περίπτωση από έναν πελάτη. Αυτή η κατάσταση θα την ωθήσει να λάβει τη δύσκολη απόφαση της μετανάστευσης στον θείο της στην Αυστραλία προς αναζήτηση μιας καλύτερων συνθηκών εργασίας.

Η γυναικεία εργασία έχει συνδεθεί σε πολλές περιπτώσεις την περίοδο που εξετάζουμε με τις υπαλληλικές θέσεις. Σε πολλές από τις ταινίες παρουσιάζονται υπηρεσίες στις οποίες γυναίκες ασκούν το πιο χαρακτηριστικό γι' αυτές επάγγελμα της γραμματέως. Σε δευτερεύοντες ρόλους στις ταινίες *Κάτι να καίει*, *Ο λουστράκος*, *Ο Θόδωρος και το δίκανο*, εμφανίζονται φτωχές κοπέλες που αναλαμβάνουν τα καθήκοντα γραμματέα, ενός επαγγέλματος ταυτισμένου με το φύλο τους.

Μια νεαρή κοπέλα η οποία επιθυμεί να βγει στην αγορά εργασίας είναι η κόρη του Θόδωρου (Μ. Φωτόπουλος) στην ταινία *Ο Θόδωρος και το δίκαννο*. Η Χριστίνα (Σ. Γιούλη) ανακοινώνει στον πατέρα της την επιθυμία να γίνει αεροσυνοδός. Η «hostess», όπως λέει ακριβώς, «είναι το πιο μοντέρνο επάγγελμα της εποχής». Εκείνη την εποχή το επάγγελμα της αεροσυνοδού ήταν ένα πρωτότυπο επάγγελμα με πολύ καλές απολαβές, από τη στιγμή που η ελληνική ιδιωτική αεροπορική εταιρεία «Ολυμπιακή» του Αριστοτέλη Ωνάση διένυε την ακμάζουσα περίοδό της στις αρχές του 1960. Ο πατέρας της βέβαια αρνείται να της επιτρέψει να εργαστεί, αλλά εκείνη θα πειστεί μόνο με τον αδερφό της φίλη της που θα της κάνει πρόταση γάμου λέγοντας της ότι ως γυναίκα του δεν θα δουλεύει. Η αρσενική επιβολή υπερίσχυσε τελικά. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά η Λουκία Μουσούρου «η άγαμη Ελληνίδα ονειρεύεται να παντρευτεί και να παύσει να εργάζεται εφόσον θα

τη συντηρεί ο σύζυγος, εξασφαλίζοντάς της έτσι τη δυνατότητα να περιοριστεί στον 'φυσικό' της ρόλο (της μητέρας)»³⁵, μια συνθήκη που βρίσκει απόλυτη εφαρμογή στη συγκεκριμένη ταινία.

Η ταινία *Τέντο μπόϋ αγάπη μου* προβάλλει τη γυναικεία εργασία, που εκφράζεται στο πρόσωπο της Ζωής (Ζ. Λάσκαρη), έναντι της ανδρικής σκληριότητας του νεαρού Άρη (Κ. Βουτσάς). Η νεαρή κοπέλα μπορεί να είναι εξαιρετικά ικανή στην δουλειά της, εργάζεται όμως επειδή δεν υπάρχει κάποιος άντρας στην οικογένεια για να συντηρήσει αυτή και τη χήρα μητέρα της. Η Ζωή δουλεύει σε μια επιχείρηση πώλησης επίπλων με δόσεις, εξασφαλίζοντας έτσι ένα μηνιαίο εισόδημα. Σε μια έξοδό της με τον Άρη είναι εκείνη που θα πληρώσει τον λογαριασμό από τη στιγμή που ο μισθός που παίρνει της επιτρέπει να τον διαχειρίζεται όπως επιθυμεί η ίδια, σε αντίθεση με τον Άρη που ζει με τα χρήματα του πατέρα του. Η αμοιβαία έλξη που θα αναπτυχθεί μεταξύ τους θα τους οδηγήσει στο αίσιο τέλος της ανακοίνωσης του γάμου τους, πράγμα που δεν αποτρέπει την Ζωή από το να βάλει ως όρο του γάμου την εργασίας του Άρη στο μαγαζί καγκελερίας του πατέρα του.

Σε όλες τις υπόλοιπες ταινίες οι νεαρές κοπέλες δεν εργάζονται αλλά συντηρούνται αρχικά από το εισόδημα του πατέρα και στη συνέχεια από αυτό του συζύγου. Σε κάποιους δεύτερους ρόλους μόνο εμφανίζεται η γυναικεία εργασία στη θέση της γραμματέως συνήθως ή της πωλήτριας, επαγγέλματα ταυτισμένα με το γυναικείο φύλο.

Συμπερασματικά προκύπτει ότι η εργασία νοηματοδοτείται από τους νέους με διαφορετικό τρόπο ανάλογα με το χαρακτήρα του νέου και το κοινωνικό περιβάλλον, στο οποίο είναι ενταγμένος. Άλλοτε οι νέοι συντηρούνται από τους γονείς τους και άλλοτε προσπαθούν να στηριχθούν στις δικές τους δυνάμεις εντασσόμενοι στην παραγωγή από μικρή ηλικία. Για τις νεαρές κοπέλες οι προτεραιότητες που θέτουν είναι διαφορετικές από εκείνες των συνομηλίκων νέων, αφού βασική επιδίωξη τους είναι ο γάμος και η δημιουργία οικογένειας, ενώ η εργασία είναι περισσότερο ένα στάδιο προετοιμασίας της προίκας τους γι' αυτό το σκοπό. Η δημιουργία προίκας μπορεί να αποτελέσει κίνητρο ένταξης των νεαρών γυναικών στην αγορά εργασίας. Η γυναικεία εργασία εμφανίζεται ως μια προγαμιαία κατάσταση, από τη στιγμή που

³⁵ Βλ. Λουκία Μουσούρου, ό. π., σ. 97.

μετά το γάμο οι γυναίκες παύουν να εργάζονται. Ο κινηματογράφος εστιάζει στον επικριτικό σχολιασμό την ανδρικής αεργίας, αλλά προσπερνά την συνεχώς αναπτυσσόμενη γυναικεία χειραφέτηση.



Ο μικρός Βασίλης Καΐλας και ο Μήτσος Λυγίζος στην ταινία
«Ο λουστράκος» (1962)

Ο αστικός τρόπος ζωής της ελληνικής κοινωνία μετεμφυλιακά αναδεικνύει νέες πρακτικές στην καθημερινότητα των ατόμων, όπως είναι η επιμέλεια της εμφάνισης, η διαχείριση του ελεύθερου χρόνου και ο συσχετισμός τους με διάφορες μορφές ψυχαγωγίας. Οι αλλαγές που παρατηρούνται στις σύγχρονες συνθήκες διαβίωσης προσφέρουν μια βελτιωμένη ποιότητα ζωής, η οποία μπορεί να προσφέρει ποικιλία ψυχαγωγικών πρακτικών και επιλογών. Στον ελεύθερο χρόνο τους οι νέοι επιθυμούν να ξεφύγουν από τις καθημερινές επαναλαμβανόμενες συνήθειές τους, όπως για παράδειγμα τη σχολική μελέτη, αναζητώντας να συναναστραφούν με ομάδες συνομηλίκων και φίλων τους. Η εξασφάλιση των χρημάτων, που χρειάζονται οι νέοι για να ψυχαγωγηθούν, καλύπτεται από τα έξοδα του οικογενειακού προϋπολογισμού ή από την προσωπική εργασία των νέων³⁶. Αποκτώντας οι νέοι χρήματα, ασχέτως της κοινωνικής τάξης στην οποία βρίσκονται, τα αξιοποιούν για μια σειρά ψυχαγωγικών δραστηριοτήτων, όπως την αγορά δίσκων ή την έξοδο τους σε κέντρα διασκέδασης και τον κινηματογράφο³⁷.

Οι νέοι των δεκαετιών του 1950 και του 1960 έχουν διαφορετικές εμπειρίες από τους γονείς τους, προερχόμενες από τις νέες αξιοποιήσεις του ελεύθερου χρόνου τους³⁸. Οι χώροι διασκέδασης, η μουσική και ο χορός αποτελούν τα στοιχεία που ξεχωρίζουν τη νεανική από τη γονεϊκή κουλτούρα. Ένα νέο μουσικό είδος, το ροκ εν ρολ, και νέα είδη μοντέρνου χορού, όπως το τουίστ, το τσα-τσα, το σέικ και η μποσανόβα, θα γίνουν συνώνυμα της νεανικής κουλτούρας. Τα νυχτερινά κέντρα διασκέδασης (night clubs και dancing restaurants) της Αθήνας, όπως είναι το «Σαμπρίνα», το «Τρις» και το «Κίνγκ Ροξ», κατακλύζονται από τη νεολαία της εποχής.

Ο ελληνικός κινηματογράφος προβάλλει τον νέο τρόπο διασκέδασης και ψυχαγωγίας των νέων, στα πλαίσια αξιοποίησης του ελεύθερου χρόνου που έχουν στη διάθεσή τους. Τα πάρτυ, οι νυχτερινές έξοδοι στα κλάμπ και οι εκδρομές θα αποτελέσουν τον άξονα βάσει του οποίου θα αναλυθεί ο ελεύθερος χρόνος των νέων στις κινηματογραφικές ταινίες.

³⁶ Βλ. Α. Μουσούρου, ό.π., σ. 53.

³⁷ Simon Firth, *Sound effects. Youth, leisure and the politic of rocks*, Constable, London, 1984, σ. 84

³⁸ Στο ίδιο, σ.84.

Τα πάρτυ

Από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 και κυρίως στις αρχές της επόμενης δεκαετίας εμφανίζεται μια καινούργια μορφή νεανικής διασκέδασης κυρίως στον αστικό χώρο, το πάρτυ. Οι ελληνικές ταινίες εκείνης της περιόδου προβάλλουν συχνά τη νέα αυτή μορφή νεανικής συναναστροφής, η οποία προϋποθέτει απλώς την ύπαρξη μιας ομάδας νέων, μουσικής και αλκοολούχων ποτών. Τα πάρτυ οργανώνονται σε σύγχρονα διαμερίσματα με μοντέρνα επίπλωση, συνήθως στην ανοικοδομημένη Αθήνα. Οι νέοι συγκεντρώνονται στα πάρτυ, όπου βρίσκουν έναν απόλυτα προσωπικό χώρο για λίγες ώρες ώστε να έρθουν σε επαφή με τους φίλους τους, ακούγοντας το δικό τους είδος μουσικής και χορεύοντας στους αντίστοιχους μουσικούς ρυθμούς³⁹. Το πικ-απ είναι το σύγχρονο σύστημα αναπαραγωγής της μουσικής που αντικαθιστά το γραμμόφωνο και αποτελεί το βασικό στοιχείο για τη διεξαγωγή ενός πάρτυ. Η παρουσία γονέων στο σπίτι κατά τη διάρκεια ενός πάρτυ είναι ανεπιθύμητη, γιατί με αυτό τον τρόπο οι νέοι αισθάνονται αμήχανοι, περιορισμένοι και αδύναμοι να εκφραστούν ελεύθερα.

Τα νεανικά αυτά πάρτυ δεν θυμίζουν καθόλου τις συνεστιάσεις του παρελθόντος, όπου οι γονείς μαζί με φίλους και συγγενείς συνυπήρχαν με τους νέους στον ίδιο χώρο συνομιλώντας και γευματίζοντας από κοινού⁴⁰. Ο συγκεκριμένος τρόπος διασκέδασης σαν κατάλοιπο μιας περασμένης εποχής εμφανίζεται στην ταινία *Κλωτσοσκούφι*, όπου μεγάλοι, νέοι και παιδιά μιας φτωχικής γειτονιάς της Αθήνας γευματίζουν από κοινού και διασκεδάζουν με λαϊκά τραγούδια της εποχής. Άλλη μια περίπτωση συνάθροισης νέων με τους γονείς τους εντοπίζουμε και στην ταινία *Η κυρά μας η μαμή*. Αυτή τη φορά η συγκέντρωση πραγματοποιείται σε ένα χωριό της επαρχίας και όχι στην πρωτεύουσα, σε ένα περιβάλλον το οποίο καταφέρνει να συνδυάσει την παράδοση, ως προς τις αξίες(πίστη σε δεισιδαιμονίες και προκαταλήψεις), με την νεωτερικότητα, ως προς συγκεκριμένες πρακτικές (χορός ροκ και μοντέρνος τρόπος ένδυσης των νέων).

Ο ελληνικός κινηματογράφος, παρουσιάζοντας μια συγκεκριμένη εικόνα των νεανικών πάρτυ, αναπαράγει τα κοινωνικά στερεότυπα που υπήρχαν στην μεταπολεμική Ελλάδα. Εκτός από την νεανική συναναστροφή στα πάρτυ, οι κινηματογραφιστές προβάλλουν έμμεσα και τις ηθικές αρχές της εποχής. Από τη

³⁹ Ελίζα- Άννα Δελβερούδη, *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1974*, ΙΑΕΝ, Αθήνα, 2004, σ. 400-401.

⁴⁰ Στο ίδιο, σ. 401.

στιγμή που στα νεανικά αυτά πάρτυ βρίσκονται στον ίδιο χώρο αγόρια και κορίτσια, ξεχωρίζουν οι συμπεριφορές των διαφορετικών χαρακτήρων των νέων ανάλογα με το φύλο τους. Οι κοπέλες με ηθικές αρχές, σύμφωνα με τους σκηνοθετική άποψη, οφείλουν να αποφεύγουν τα πάρτυ, ενώ όταν πηγαίνουν δεν πρέπει να φλερτάρουν με τους νέους, αφού το πρότυπο που προβάλλεται για τις νέες είναι η μονογαμία και η σύναψη μιας σχέσης που θα οδηγήσει αμέσως στο γάμο. Αντίθετα οι κοπέλες που πηγαίνουν συχνά στα πάρτυ εμφανίζονται ως νέες «ελαφρών ηθών», στις οποίες δίνεται αρνητική νοσηματοδότηση από τους κινηματογραφιστές και τελικά οι σχέσεις τους δεν καταλήγουν στο «επιθυμητό» αποτέλεσμα του γάμου. Από την άλλη πλευρά, τα νεαρά αγόρια αποτυπώνονται στη συνείδηση του θεατή ως πολυγαμικοί χαρακτήρες, επομένως η επαφή στα πάρτυ με διαφορετικές κοπέλες δεν προκαλεί την αντίδραση του κοινού.

Συχνά οι γονείς στις ελληνικές ταινίες, όντας πιο συντηρητικοί από τα παιδιά τους, επικρίνουν την ατμόσφαιρα των νεανικών πάρτυ, γιατί θεωρούν ότι οι νέοι βρίσκονται μόνοι τους και ανεξέλεγκτοι σε ένα χώρο όπου δύσκολα μπορούν να συγκρατήσουν τις ερωτικές τους διαθέσεις. Ιδιαίτερα αυστηρός είναι ο πατέρας, ο οποίος τις περισσότερες φορές αρνείται να δώσει τη συγκατάθεσή του για τη συμμετοχή της κόρης του σε κάποιο πάρτυ. Η μητέρα της νεαρής κοπέλας σε αυτή τη περίπτωση γίνεται η «σύμμαχος» της και τελικά μεταπείθει τον αρχικά ανένδοτο σύζυγο της να δεχτεί και να αφήσει την κόρη του να πάει στο πάρτυ. Όταν υπάρχει αδερφός στην οικογένεια, όπως στην ταινία *Ο ατσίδας*, ο πατέρας γίνεται πιο συγκαταβατικός από τη στιγμή που την ευθύνη για τον έλεγχο της κοπέλας έχει ο αδερφός της.

Στη ταινία *Ο Θόδωρος και το δίκαννο*, ο Θόδωρος (Μ.Φωτόπουλος) δείχνει τη δυσaráσκεια του απέναντι στην επιθυμία της κόρη του Χριστίνας (Σ. Γιούλη) να πάει στο πάρτυ μιας φίλης. Με τη μεσολάβηση της μητέρας της Χριστίνας και του γείτονά του Παντελή (Χ. Τσαγανέας) που με τη σειρά του θα αφήσει τη δική του κόρη να πάει, πείθεται τελικά και ο Θόδωρος. Ο Παντελής έχοντας ήδη παντρεύσει μια κόρη με πολιτικό μηχανικό, η γνωριμία των οποίων έγινε σε πάρτυ, θεωρεί ότι τα πάρτυ δίνουν την ευκαιρία στις νέες κοπέλες να γνωρίζουν νέους και να παντρεύονται. Στο τέλος της ταινίας όμως ο σκηνοθέτης «επαινεί» την ηθική ακεραιότητα της Χριστίνας δείχνοντας ότι θα παντρευτεί ένα νέο, ενώ αντίθετα «τιμωρεί» τη μικρή κόρη του Παντελή που πηγαίνει συχνά σε πάρτυ και γνωρίζει διαφορετικούς νέους αφού τελικά θα εγκαταλειφθεί από τον αρραβωνιαστικό της.

Τις ίδιες αντιλήψεις με τον Θόδωρο συμμερίζεται και ο γυμνασιάρχης Αριστείδης Δαλαπώρτας στην ταινία *Ο Αριστείδης και τα κορίτσια του*. Οι δύο νεαρές κόρες του Αριστείδη, γνωρίζοντας ότι ο πατέρας τους είναι συντηρητικός, αποφασίζουν να οργανώσουν ένα πάρτυ την ημέρα της απουσίας του από το σπίτι. Έτσι οι νεαρές κοπέλες έχουν την ευκαιρία να ακούσουν μουσική ροκ εν ρολ, μια μουσική που δεν τους επέτρεπε να ακούνε ο πατέρας τους και να χορέψουν ελεύθερα στο πάρτυ τους.

Στη μουσική κωμωδία *Η Ψεύτρα*, το νεανικό πάρτυ αρραβώνων αντικαθιστά την παραδοσιακή μορφή επισημοποίησης της σχέσης. Στο πάρτυ αυτό η απουσία των γονέων είναι αισθητή, ενώ προβάλλονται οι νεανικοί χοροί της εποχής όπως η μποσανόβα και το χάλι-γκάλι. Αλλά και η φοιτητική νεολαία στην ταινία *Ο λουστράκος* φαίνεται να διασκεδάζει και αυτή με τον δικό της ξεχωριστό τρόπο σε ένα πάρτυ με τη συνοδεία της νεανικής μουσικής και του «απαραίτητου» οينوπνευματώδους ποτού, του ουίσκι.

Ακόμη πιο έντονους ρυθμούς νεανικών πάρτυ παρουσιάζει η ταινία *Κατήφορος*. Στο πρώτο κατά σειρά πάρτυ το γεγονός ότι παρευρίσκεται η μητέρα της κοπέλας που το διοργάνωσε, παρά τις συνεχείς παρακλήσεις της να τους αφήσει μόνους, καθιστά το πάρτυ αποτυχημένο και έτσι οι νέοι αποφασίζουν να συνεχίσουν τη διασκέδασή τους στο σπίτι του Πέτρου (Β. Βουλγαρίδης), μιας που οι δικοί του οι γονείς απουσιάζουν. Από ένα αστικό διαμέρισμα μεταφερόμαστε σε μια βίλα της Φιλοθέης όπου οι νέοι «αποδεσμευμένοι» πλέον από τη γονεϊκή επιτήρηση διασκεδάζουν με τον δικό τους τρόπο. Τώρα καπνίζουν και πίνουν ουίσκι ελεύθερα χωρίς να διστάζουν, χορεύοντας τσάρλεστον και καταλήγοντας στον αισθητά πιο αργό και ρυθμικό χορό, το μπλούζ. Το παιχνίδι της «μπουκάλας» στη συνέχεια και το στριπτίζ στο σπίτι του Πέτρου, αποτελούν πρακτικές, οι οποίες είναι επηρεασμένες από τον ευρωπαϊκό και τον αμερικανικό κινηματογράφο και αναπαράγονται από τις ελληνικές ταινίες. Η εικόνα του πάρτυ που παρουσιάζει ο Γ. Δαλιανίδης είναι σαφώς διαφορετική από τις άλλες ελληνικές ταινίες. Ο σκηνοθέτης επιλέγοντας το συγκεκριμένο τρόπο προβολής του πάρτυ επικρίνει και απορρίπτει τα ακραίες σκηνές που εξελίσσονται σε αυτό. Η ατμόσφαιρα της ταινίας θυμίζει τα φιλμ νουάρ του αμερικανικού κινηματογράφου, στα οποία κυριαρχεί η ηθική παρακμή και η παρανομία) και όλα αυτά με την ανάλογη χρήση της υποβλητικής μουσικής και των

χαρακτηριστικών ρούχων⁴¹. Επίσης το στριπτίζ, το παιχνίδι της «μπουκάλας» και η κατανάλωση αλκοόλ και τσιγάρων, αποτελούν τα σύμβολα που οδηγούν τους νέους στις παράνομες συμπεριφορές.

Μια γνώριμη εικόνα των νεανικών πάρτυ που εμφανίζεται στη μεγάλη οθόνη είναι ιδιωτικοί χώροι με χαμηλωμένο φωτισμό, όπου οι νέοι χορεύουν ακούγοντας ξένη μουσική και φλερτάρουν. Τα κοινά σημεία που χαρακτηρίζουν όλα τα πάρτυ της εποχής είναι η ισάριθμη παρουσία και των δύο φύλων, η προτίμηση της ξένης νεανικής μουσικής και των αντίστοιχων χορών, η κατανάλωση αλκοολούχων ποτών σαν το ουίσκι, το βερμούτ και το κονιάκ. Με το παιχνίδι της μπουκάλας και το στριπτίζ, οι νέοι εξερευνούν τη σεξουαλικότητά τους, ενώ με το χορό έρχονται σε πιο στενή επαφή. Όλα αυτά πραγματοποιούνται σε μοντέρνα αστικά διαμερίσματα τα οποία παραχωρούν οι γονείς στα παιδιά τους για να διασκεδάσουν με τους φίλους τους λίγες ώρες μακριά από την επιτήρηση των κηδεμόνων τους. Στην ταινία *Ο Θόδωρος και το δίκαννο* ο Κ. Βουτσάς ορίζει το νεανικό πάρτυ ως κάτι «το ζωντανό και το σημερινό» το οποίο μονάχα «οι βάρβαροι, οι ακοινώνητοι και οι απολίτιστοι δεν συμπαθούν».

‘Νυχτερινά κέντρα διασκέδασης’

Στις περισσότερες ελληνικές ταινίες η νυχτερινή διασκέδαση κάλυπτε χρονικά ένα σημαντικό κομμάτι του φιλμ και γι’ αυτό το λόγο σπάνια απουσίαζε από την πλοκή ενός έργου⁴². Ο ελληνικός εμπορικός κινηματογράφος, ακολουθώντας την τακτική αυτή, μας δίνει την εικόνα της νυχτερινής διασκέδασης της Αθήνας, με τα μέρη στα οποία συχνάζουν οι νέοι της περιόδου, καθώς και τις διάφορες μεταβολές που προκύπτουν χρονικά στον τρόπο ψυχαγωγίας των νέων αυτών. Οι νέοι διασκεδάζουν σε διαφορετικά νυχτερινά κέντρα από εκείνα που προτιμούν οι γονείς τους. Τα κέντρα που ως επί το πλείστον προσελκύουν το νεανικό κοινό είναι όσα βρίσκονται πιο κοντά στις μουσικές προτιμήσεις των νέων, δηλαδή όσα έχουν μπάντες που παίζουν μπλουζ ή γρήγορους ρυθμούς όπως σέικ και τσα-τσά. Τα νυχτερινά κέντρα με τη λαϊκή μουσική που τη συνόδευε το μπουζούκι απευθύνονταν σε ένα διαφορετικό ηλικιακό κοινό.

⁴¹ Βλ. Γιάννα Αθανασάτου, ό.π.,

⁴² Μαρία Α. Στασινοπούλου, «Τί γυρεύει η ιστορία στον κινηματογράφο;», π. *Τα Ιστορικά*, τχ.23 (1995), σ. 421-436.

Η πιο χαρακτηριστική ίσως από τις κινηματογραφικές ταινίες που δείχνει τον ξεχωριστό τρόπο νυχτερινής ψυχαγωγίας, είναι η μουσική κωμωδία *Κάτι να καίει*. Το μουσικό κουιντέτο των νέων παίζει σε ρυθμούς τουίστ και το επίσης νεανικό κοινό που τους παρακολουθεί στο νυχτερινό κέντρο χορεύει στους αντίστοιχους ρυθμούς. Επίσης στην άλλη μουσική κωμωδία του Γ. Δαλιανίδη *Μερικοί το προτιμούν κρύο* οι νέοι αποφασίζουν να πάνε σε μια ακριβή μουσική σκηνή στη Γλυφάδα, όπου για ακόμη μια φορά το κοινό είναι νεανικό και η μουσική απευθύνεται στην συγκεκριμένη ηλικιακή κατηγορία.

Η παρουσία του τζουκ-μποξ σε ένα νυχτερινό κέντρο είναι ένα άλλο στοιχείο που χαρακτηρίζει τον σύγχρονο νεανικό τρόπο διασκέδασης. Όταν απουσιάζει από ένα μουσικό κέντρο η ζωντανή ορχήστρα το τζουκ-μποξ είναι αυτό που την αντικαθιστά. Στις ταινίες *Η ψεύτρα*, *Τέντν Μπόν αγάπη μου*, *Ο κατήφορος*, *Η οργή* οι νέοι πηγαίνουν στα νάιτ κλαμπ και επιλέγουν το μουσικό κομμάτι της προτίμησης τους μέσα από το τζουκ-μποξ ανάλογα με τον χορό που το συνοδεύει, όπως μάμπο, μάντισον, μποσανόβα και σέικ. Τα διάφορα είδη νεανικών χορών παρέχουν τη δυνατότητα στα δύο φύλα να προσεγγίσουν το ένα το άλλο, ενώ αυτή η επαφή τους αντιπαρατίθεται στην απόσταση που κρατούν γενικότερα τα αγόρια από τα κορίτσια σε δημόσιους χώρους⁴³.

Η γνώριμη εικόνα που έχουν τα night clubs της εποχής του 1960 είναι χώροι με χαμηλωμένο φωτισμό, μικρά τραπεζάκια με καρέκλες συνήθως από μπαμπού, όπου οι νέοι πίνουν το ποτό τους, και ένα συγκεκριμένο χώρο στο κέντρο του καταστήματος που προορίζεται για χορό. Στα πιο κοσμικά κέντρα, εκτός από το ποτό, προσφέρεται και φαγητό παράλληλα με το μουσικοχορευτικό πρόγραμμα. Τα σύγχρονα αυτά κέντρα ψυχαγωγίας έρχονται σε αντιπαράθεση με την ταβέρνα, η οποία προτιμάται από τις μεγαλύτερες ηλικίες και είναι μια πιο παλιά συνήθεια. Η ταβέρνα επίσης ταυτίζεται με την εργατική τάξη, σε αντίθεση με τη νέα αστική συνήθεια της διασκέδασης σε νυχτερινά κέντρα. Η ταβέρνα υπήρξε ο χώρος συγκέντρωσης για φαγητό ενώ καμία φορά υπήρχε και συνοδεία λαϊκής μουσικής. Η ψυχαγωγία των νέων όμως στα κέντρα διασκέδασης είναι συνώνυμη του σύγχρονου τρόπου ζωής με βάση την ξεχωριστή νεανική μουσική που προοριζόταν αποκλειστικά γι' αυτούς.

⁴³ Βλ. Γιάννης Μυριζάκης, ό. π., σ.30-33.

Άλλοι χώροι συγκέντρωσης της νεολαίας

Τα σφαιριστήρια αποτελούν ένα χώρο αυστηρά ανδροκρατούμενο ο οποίος συνδέεται με τον κόσμο της παραβατικότητας. Σε αυτά τα μέρη συγκεντρώνονται οι νέοι για να παίξουν χαρτιά, φλιπεράκι, ποδοσφαίρακι και μπιλιάρδο. Στη ταινία *Νόμος 4000* η παρέα των αγοριών μετά τη σχολείο βρίσκεται σε ένα σφαιριστήριο όπου συναναστρέφεται και χαρτοπαίζει με «αντικοινωνικά» στοιχεία που έχουν εγκαταλείψει το σχολείο και ασκούν αρνητική επιρροή επάνω τους. Ο συχνά παράνομος τζόγος και η κατανάλωση τσιγάρων και αλκοολούχων ποτών είναι στοιχεία που χαρακτηρίζουν τα σφαιριστήρια στα οποία σύχναζαν ακόμη και ανήλικοι νέοι εν αγνοία των γονιών τους. Τα σφαιριστήρια θεωρούνταν από τους γονείς των νέων κακόφημοι χώροι που διαφθείρουν τους νέους. Ορισμένες φορές τα νεαρά αγόρια συνήθιζαν να κάνουν σκασιαρχείο από το σχολείο και να πηγαίνουν στα σφαιριστήρια με τους φίλους τους, από τη στιγμή που σε αυτούς τους χώρους δεν θα μπορούσαν να γίνουν αντιληπτοί από τις οικογένειές τους.

Ο σκηνοθέτης επιλέγει τον χώρο του σφαιριστηρίου για να εντάξει τα νεαρά αγόρια της ταινίας, ταυτίζοντας την παραβατική συμπεριφορά με το συγκεκριμένο τρόπο διαχείρισης του ελεύθερου χρόνου των νέων. Ο χώρος των σφαιριστηρίων στη συνείδηση του θεατή συνδέεται με την παραβατικότητα, γι' αυτό ο κινηματογραφιστής επιλέγει να συνδέσει την πράξη τεντιμποϊσμού του αφελή μαθητή με το σφαιριστήριο και τη συναναστροφή του με τους νεαρούς θαμώνες που τον παρασύρουν στην παρανομία.

Εκδρομές και διακοπές

Μπορεί αρκετοί νέοι των δεκαετιών του 1950 και του 1960 να μην είχαν την οικονομική δυνατότητα να κάνουν κάποιο ταξίδι αναψυχής αλλά αυτό δεν τους απέτρεπε από το να πηγαίνουν μικρές ημερήσιες εκδρομές. Και οι δύο μορφές αυτές μαζικής νεανικής διασκέδασης εντάσσονται στο νέο τρόπο αξιοποίησης του ελεύθερου χρόνου που εκδημοκρατίζεται με το πέρασμα των χρόνων⁴⁴. Οι καλοκαιρινοί μήνες είναι αυτοί που ενδείκνυνται για τέτοιου είδους δραστηριότητες και ο κινηματογράφος έχει αρκετά τέτοια παραδείγματα.

Η εκδρομή για μπάνιο στη θάλασσα είναι μια αφορμή για τους φίλους να συναντηθούν και να διασκεδάσουν στην παραλία και για τα ζευγάρια να περάσουν

⁴⁴ S. Bernstein- P. Milza, *Η Ιστορία της Ευρώπης*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1997, σελ. 2966.

μόνα τους κάποιες ξέγνοιαστες ώρες, όπως συμβαίνει στις ταινίες *Η κυρά μας η μαμή*, *Μερικοί το προτιμούν κρύο*, *Ο Αριστείδης και τα κορίτσια του* και *Η οργή*. Παρέες νέων οργανώνουν εκδρομές για μπάνιο στη θάλασσα άλλοτε σε οργανωμένες παραλίες και άλλοτε σε πιο απομονωμένες όταν πρόκειται για ζευγάρια που αποφεύγουν τη δημόσια προβολή. Τα μικτά μπάνια ή μπεν-μίξτ, όπως τα ανέφεραν με τη γαλλική ονομασία, προκαλούσαν την αντίρρηση ορισμένων συντηρητικών πατεράδων σαν αυτών που είχαν νεαρές κόρες. Για τους νέους πάντως, το μπάνιο στη θάλασσα αποτελεί ένα χώρο γνωριμιών και συναναστροφής με τους συνομηλίκους τους.

Οι νέοι της μεγαλοαστικής τάξης, όπως αυτοί στην ταινία *Το τελευταίο ψέμα*, απολάμβαναν περισσότερες ανέσεις σε σύγκριση με τους νέους που προαναφέραμε. Δεν περιορίζονται σε μια απλή εκδρομή για μπάνιο στη θάλασσα με το λεωφορείο ή το αυτοκίνητο, αλλά χρησιμοποιούν την θαλαμηγό ενός πλούσιου νέου της παρέας. Η εκδρομή λοιπόν της παρέας των νέων με το κότερο του Δρίτσα (Μ. Χρηστίδης) δείχνει έναν διαφορετικό τρόπο ψυχαγωγίας προσβάσιμο σε μια μικρή μειοψηφία ατόμων των οικονομικά δύσκολων χρόνων της δεκαετίας του 1950.

Στην ίδια κοινωνική τάξη ανήκουν και δύο άλλοι νέοι οι οποίοι επιλέγουν ένα αιγαιοπελαγίτικο νησί για να περάσουν τις καλοκαιρινές τους διακοπές. Στο κοινωνικό δράμα *Το κορίτσι με τα μαύρα* οι δύο φίλοι από την Αθήνα νοικιάζουν ένα δωμάτιο σε ένα παλιό αρχοντόσπιτο στο νησί της Ύδρας για να περάσουν τις διακοπές τους και έτσι έρχονται σε επαφή με ένα κόσμο εντελώς διαφορετικό από την αστική πραγματικότητα, όπου κυριαρχεί ο πουριτανισμός, τα ταμπού και οι ηθικές αναστολές. Οι ντόπιοι νέοι στην Ύδρα τους αντιμετωπίζουν με καχυποψία και ένα είδος εχθρότητας. Ο Χρήστος (Γ. Φούντας) ένας νεαρός ψαράς του νησιού τους αποκαλεί 'βουτυρόπαιδα', επειδή κατάγονται από την πρωτεύουσα και είναι ευκατάστατοι. Η ταινία προβάλλει τη διαφορά κουλτούρας ανάμεσα στους νέους, με τον Χρήστο να ταυτίζεται με τις στερεοτυπικές αντιλήψεις που συνδέουν την επαρχία με την παράδοση και τον Παύλο (Δ. Χόρν) με το αστικό περιβάλλον και τη νεωτερικότητα. Η οικονομική άνεση των οικογενειών των δύο νέων τους επιτρέπει να κάνουν διακοπές από τη στιγμή που τα έξοδα τα καλύπτουν οι γονείς τους, σε αντίθεση με τους νέους του νησιού οι οποίοι αντιμετωπίζουν σοβαρά οικονομικά προβλήματα.

Συμπερασματικά προκύπτει ότι η ομογενοποίηση των νεανικών στυλ στη μεταπολεμική περίοδο και ο μιμητισμός του αμερικάνικου τρόπου ζωής⁴⁵, εντοπίζονται και στην ελληνική νεολαία. Ο τρόπος ψυχαγωγίας είναι ο κατεξοχήν τομέας που η διάδοση αυτής της μαζικής νεανικής κουλτούρας βρίσκει εφαρμογή. Μουσικά και χορευτικά στυλ σε συνάρτηση με τις τεχνολογικές καινοτομίες του δεύτερου μισού του 20^{ου} αιώνα, όπως το πικ-απ με τους δίσκους και το φορητό ραδιόφωνο τρανζίστορ, ορίζουν ένα σύγχρονο τρόπο ψυχαγωγία των νέων. Η μουσική ροκ για παράδειγμα απευθύνεται σε ένα κοινό, το νεανικό, και ταυτίζεται με την απελευθέρωση των νέων από την οικογενειακή ζωή, μια συνθήκη σημαντικής σημασίας για τα νεαρά κορίτσια⁴⁶.

Οι μοντέρνοι τρόποι διαχείρισης του ελεύθερου χρόνου των νέων δεν απαιτούν την δαπάνη πολλών χρημάτων και έτσι όλο και περισσότεροι νέοι συναναστρέφονται με τους συνομηλίκους τους στα πάρτυ, στα διάφορα κέντρα ψυχαγωγίας και στις εκδρομές για μπάνιο στη θάλασσα. Οι νέες μορφές ψυχαγωγίας σε συνάρτηση με τις υπόλοιπες κοινωνικές μεταβολές που παρατηρούνται στην μεταπολεμική Ελλάδα θα αποτελέσουν για ορισμένους κινηματογραφιστές και δημοσιογράφους την αφορμή για να οδηγηθεί η νεολαία στην παραβατικότητα. Η σχέση της παραβατικότητας με την νεολαία θα αποτελέσει την θεματική της επόμενης ενότητας.



Το νεανικό μουσικό συγκρότημα των «five salonica»
στην ταινία «Κάτι να καίει» (1963)

⁴⁵ Paul Willis, ό.π., σ. 84-97.

⁴⁶ Angela McRobbie, *Feminism and youth culture*, McMillan Press, London, ² 2000, σ. 137-158.

Παραβατικές και παρεκκλίνουσες συμπεριφορές της νεολαίας

Η νεολαία βιώνει έντονα τις κοινωνικοοικονομικές μεταβολές που σημειώνονται κατά τη διάρκεια των καινούργιων συνθηκών ζωής, όπως είναι οι αλλαγές στη δομή της οικογένειας, ο εξαστισμός και η μαζική κατανάλωση, γεγονός που την οδηγεί ορισμένες φορές να αντιδρά στο κυρίαρχο κοινωνικό σύστημα. Στην προσπάθεια προσαρμογής της νεολαίας στις νέες αυτές συνθήκες ζωής, υπάρχει ένας μέρος των νέων που αποστασιοποιείται.

Η «παραστρατημένη νεολαία», όπως χαρακτηρίζεται ένα μέρος των νέων από τον τύπο και τα μέσα μαζικής ενημέρωσης της εποχής, έχει έμφυλο χαρακτήρα⁴⁷. Το φύλο αποτελεί έναν διαχωριστικό παράγοντα στον τρόπο ερμηνείας της κοινωνικής συμπεριφοράς των δύο φύλων. Από τη μια πλευρά τα νεαρά αγόρια προσπαθούν να αποβάλλουν την εικόνα της παιδικότητάς τους και να ενισχύσουν την ανδροπρέπειά τους μέσα από μια σειρά «αντικοινωνικών πρακτικών»⁴⁸. Πολύ σημαντικό στοιχείο στην ενίσχυση αυτής της θέσης είναι και η έννοια της παρέας, ως της συλλογικότητας που αναπαράγει τη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ της ανδροπρέπειας και της παραβατικότητας των νέων. Από την άλλη πλευρά τα νεαρά κορίτσια δεν συνδέονται με την «αντικοινωνικότητα», όπως τα αγόρια, αλλά με μια ηθική παρέκκλιση η οποία συνδέεται με τη σεξουαλική τους συμπεριφορά⁴⁹.

«Τεντιμποϊσμός»

Συχνά στις κωμωδίες και τα κοινωνικά δράματα του ελληνικού κινηματογράφου της δεκαετίας του εξήντα, τα νεαρά αγόρια που παρουσιάζουν μια έντονη και απείθαρχη συμπεριφορά ονομάζονται συλλήβδην «τεντιμπόηδες». Οι «τεντιμπόηδες», σύμφωνα με δημοσίευμα του περιοδικού τύπου, είναι οι «κακομαθημένοι νεαροί ταραξίες» που ευθύνονται για επιθετικές και αντικοινωνικές πράξεις, όπως είναι το «γιαούρτωμα» των ενηλίκων και η κλοπή αυτοκινήτων⁵⁰. Η

⁴⁷ Έφη Αβδελά, «Φθοροποιοί και ανεξέλεγκτοι απασχολήσεις : Ο ηθικός πανικός για τη νεολαία στη μεταπολεμική Ελλάδα», π. *Σύγχρονα Θέματα*, τχ. 90 (2005), σ. 30-43

⁴⁸ Αντώνης Αστρινάκης, *Νεανικές υποκοινοτόρες. Παρεκκλίνουσες υποκοινοτόρες της νεολαίας της εργατικής τάξης. Η βρετανική θεώρηση και η ελληνική εμπειρία*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα, 1991, σ. 44-45

⁴⁹ Έφη Αβδελά, ό.π., σ. 30-43.

⁵⁰ «Οι τέντυ μπόυς διαπομπεύονται στο δρόμο», περιοδικό *Εικόνες*, τχ. 152 (1958), σ. 30-33.

προέλευση του όρου «τεντιμπόης» είναι αγγλοσαξονική (teddy boy) και προσδιορίζει τη νεανική υποκουλτούρα της βρετανικής εργατικής τάξης, η οποία προκαλεί αναταραχές ,κυρίως στο Λονδίνο, τη δεκαετία του 1950, εξαιτίας των συγκρούσεων των νεαρών αυτών με τους δυτικοϊνδούς μετανάστες (τους μετανάστες δηλαδή από τα νησιά της Καραϊβικής)⁵¹. Στην Ελλάδα η παραβατική συμπεριφορά των τεντιμπόηδων δεν έχει ούτε φυλετική ούτε ταξική διάσταση. Παρά τα μεμονωμένα περιστατικά άσκησης παραβατικής συμπεριφοράς νέων που έχουν καταγραφεί επίσημα, εντούτοις θεσπίζεται το 1959 το νομοθετικό διάταγμα 4000/1959 «Περί καταστολής αξιοποιώνων τινών πράξεων»⁵². Η διάταξη αυτή προβλέπει πιο αυστηρές ποινές στους νεαρούς παραβάτες μέσω της δημόσιας διαπόμπευσής τους. Αφού συλληφθεί ο νέος από τις αστυνομικές αρχές θα υποστεί την ταπεινωτική διαδικασία του κουρέματος των μαλλιών του, «κόψιμο των φιγουράτων ρεβέρ» και τη περιφορά στους δρόμους με τη συνοδεία οργάνου της τάξεως φορώντας μια ταμπέλα που θα αναφέρει ότι είναι «τεντιμπόης»⁵³.

Αποτύπωση της εφαρμογής του νομοθετικού αυτού διατάγματος γίνεται στην ταινία *Νόμος 4000*. Ο νεαρός μαθητής Γιώργος Ευαγγέλου (Θ. Παπαδόπουλος) εξαιτίας της αποβολής του από το σχολείο παρακινείται από άλλους «παραστρατημένους» νέους, που έχουν εγκαταλείψει το σχολείο, να ρίξει γιαούρτι στον υπεύθυνο για την αποβολή του καθηγητή. Η πράξη του τον φέρνει αντιμέτωπο με τις συνέπειες τις οποίες καλείται να υποστεί. Η αστυνομία του ξυρίζει τα μαλλιά, του κόβει τα ρεβέρ του παντελονιού του και κρεμάει μπροστά του μια ταμπέλα που ανέγραφε την πράξη του «*Είμαι τέντυ μπόϋς , έριξα γιαούρτι στον καθηγητή μου*». Στη συνέχεια διαπομπεύεται παραδειγματικά στους αθηναϊκούς δρόμους ενώ παράλληλα ο κόσμος τον σχολιάζει χλευάζοντας. Αυτή όμως δεν είναι η μοναδική περίπτωση παραβατικής συμπεριφοράς στην ταινία. Τα νεαρά αγόρια της παρέας στην προσπάθειά τους να παραβιάσουν ένα αυτοκίνητο με σκοπό τη διοργάνωση αγώνα ταχυτήτων, γίνονται αντιληπτοί από τον ιδιοκτήτη του αυτοκινήτου, με αποτέλεσμα να μην ολοκληρώσουν την αποστολή τους. Για να καταφέρουν να διαφύγουν αναγκάζονται να τον ξυλοκοπήσουν. Ο κόσμος που συγκεντρώθηκε μετά το συμβάν, χαρακτηρίζει την επίθεση ως μια περίπτωση τεντιμποϊσμού. Η «ανταρσία» των νέων αυτών ολοκληρώνεται με την απόπειρα κλοπής των γραπτών των απολυτήριων

⁵¹ Στο ίδιο και επίσης Dick Hebdige, *Υποκουλτούρα «Το νόημα του στυλ»*, εκδ. Γνώση, Αθήνα, 1985, σ. 67-99.

⁵² Βλ. Έφη Αβδελά, ό.π., σ. 30-43.

⁵³ Βλ. περιοδικό *Εικόνες*, τχ. 152 (1958), σ. 30.

εξετάσεων από το σπίτι του καθηγητή τους, εξαιτίας της χαμηλής απόδοσής τους στα φιλολογικά μαθήματα και του ενδεχομένου επανάληψης της σχολικής χρονιάς σε περίπτωση αποτυχίας.

Αναφορά στον τεντιμποϊσμό και σε παραβατικές συμπεριφορές των νέων γίνεται και στην ταινία *Κατήφορος*. Ο πρωταγωνιστής του έργου ο Κώστας (Ν. Κούρκουλος), έχει κατηγορηθεί δύο φορές για τεντιμπόης αλλά συνεχίζει να παραβιάζει το νόμο παρά την εφαρμογή των ποινών του Ν/Δ 4000/1959 που του ασκήθηκαν. Αρχικά παραβιάζει ένα αυτοκίνητο και το χρησιμοποιεί για τη μετακίνηση της νεανικής παρέας και δε διστάζει να εξευτελίσει την κοπέλα του Ρέα (Ζ. Λάσκαρη) διαπομπεύοντάς την γυμνή σε περιφερειακό δρόμο.

Ανάμεσα στους δύο κινηματογραφικούς ήρωες που αναφερθήκαν προκύπτει ότι οι πράξεις τεντιμποϊσμού δεν έχουν ταξικό χαρακτήρα. Ο Γιώργος, ο νεαρός μαθητής γυμνασίου, στην πρώτη ταινία ανήκει στην εργατική τάξη, ενώ ο εικοσάχρονος Κώστας στον *Κατήφορο* στην αστική. Δεν είναι η οικονομική ανέχεια που οδηγεί τους νέους στην παραβατική συμπεριφορά, αλλά η οικογενειακή τους κατάσταση. Το διαζύγιο και η διάλυση των οικογενειών ή ακόμη και η χαρτοπαιξία των αστών κυριών, παρουσιάζονται ως οι υπαίτιοι παράγοντες της ελλιπούς διαπαιδαγώγησης των νέων και της ώθησής τους στην παραβατικότητα. Οι χωρισμένοι γονείς του Κώστα αδιαφορούν για την «αντικοινωνική» συμπεριφορά του γιου τους και η χήρα μητέρα του Γιώργου δεν μπορεί μόνη της να ελέγξει τον ατίθασο χαρακτήρα του.

Επομένως, οι ανεπαρκώς κοινωνικοποιημένοι νέοι, λόγω του αποπροσανατολισμού τους από τις επικρατούσες αξίες και πρότυπα συμπεριφοράς, συχνά οδηγούνται σε παραβατικές συμπεριφορές⁵⁴. Οι κινηματογραφιστές με τις δύο αυτές ταινίες ασκούν αρνητική κριτική στα ήθη της εποχής, προβάλλοντας την παραβατικότητα των νέων ως συνέπεια της εσφαλμένης διαπαιδαγώγησής τους από την οικογένειά τους. Ο αρνητικός χαρακτήρας των παραβατικών νέων έχει ως αποτέλεσμα την «τιμωρία» τους κατά τη διάρκεια της ταινίας, με σκοπό να αποτρέψει τον θεατή από το να ταυτιστεί με τους ήρωες αυτούς και να τον οδηγήσει στην απόρριψη των παραβατικών συμπεριφορών.

Η σεξουαλική συμπεριφορά των νέων-Σύνδεση με την παραβατικότητα

⁵⁴ Βλ. ό. π. Ηλέκτρα Τσελίκια, σ. 33.

Τα φαινόμενα του τεντιμποϊσμού αφορούν περισσότερο τα νεαρά αγόρια, ενώ οι νεαρές κοπέλες επωμίζονται την «κατηγορία» της απομάκρυνσής τους από τους ηθικούς κανόνες, όπως αυτή ορίζεται μέσω της σεξουαλικής τους συμπεριφοράς. Δημοσιεύματα στις ελληνικές εφημερίδες και τα περιοδικά των δεκαετιών του 1950 και του 1960 τονίζουν την ηθική παρέκκλιση των νεαρών κοριτσιών ως αποτέλεσμα της κατάργησης των παραδοσιακών αξιών της παρθενίας και της σύναψης προγαμιαίων σχέσεων. Η ερωτική ελευθερία δεν κρίνεται μόνο ως ανηθικότητα αλλά και ως «ψυχική δυστυχία» των κοριτσιών που δημιουργεί προβλήματα στην μελλοντική τους ζωή⁵⁵.

Πολλές φορές οι σύγχρονες ψυχαγωγικές δραστηριότητες των νέων, όπως τα πάρτυ, θεωρούνται χώροι διαφθοράς της νεολαίας επειδή σε αυτά επικρατεί ένα έντονο ερωτικό στοιχείο. Οι νέοι στα πάρτυ αυτά, όπως παρατηρούμε από τις ταινίες *Κατήφορος* και *Νόμος 4000*, ανακαλύπτουν τη σεξουαλικότητά τους μέσα από το παιχνίδι της «μπουκάλας», το στρίπτ-τήζ και την κυκλοφορία φωτογραφιών πορνό, ενώ υπερβαίνουν την παραδοσιακή ηθική με τις πρώτες ερωτικές εμπειρίες⁵⁶. Ο πουριτανισμός της ελληνικής κοινωνίας είχε σαν αποτέλεσμα την ελλιπή ενημέρωση των νέων για τις μεθόδους αντισύλληψης και επέμενε στην αναπαραγωγή ηθικοπλαστικών διατυπώσεων περί σεξουαλικής εγκράτειας πριν το γάμο. Οι ελληνικές ταινίες εμφανίζοντας την ανεπιθύμητη εγκυμοσύνη στοχεύουν στην αποτροπή των προγαμιαίων σχέσεων των νέων.

Το αποτέλεσμα ήταν πολλές νεαρές κοπέλες να καταφεύγουν σε ακραίες πρακτικές, όπως η άμβλωση, για την αντιμετώπιση μιας ανεπιθύμητης εγκυμοσύνης. Για τη συντηρητική ακόμη ελληνική κοινωνία των μεταπολεμικών χρόνων η άμβλωση και η αντισύλληψη αποτελούσαν θέματα ταμπού. Οι αντισυλληπτικές μέθοδοι καθιστούν τη γυναίκα υπεύθυνη για την σεξουαλική της συμπεριφορά, αλλά σε μια πατριαρχική κοινωνία σαν την ελληνική η γυναικεία καταξίωση επέρχονταν μόνο με τη σεξουαλική αγνότητα πριν το γάμο και με τη μητρότητα στην έγγαμη ζωή⁵⁷. Ένα παιδί εκτός γάμου θα προκαλούσε τον στιγματισμό της νεαρής κοπέλας και γι' αυτό το λόγο πολλές επέλεξαν την παράνομη μέχρι το 1985 πρακτική της

⁵⁵ Θεόφραστος Παπακωνσταντίνου, «Ο ελεύθερος έρωας», π. *Εικόνες*, τχ. 129(1958), σ. 13.

⁵⁶ Μαρία Παραδείση, «Η παρουσία της νεολαίας στα κοινωνικά δράματα της δεκαετίας του εξήντα», π. *Τα ιστορικά*, τχ.22(1995), σ.205-218.

⁵⁷ Δέσποινα Ναζίρη, «Έκτρωση» και «Αντισύλληψη»: (Επι)φαινόμενα στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία, π. *Σύγχρονα Θέματα*, τχ. 26 (1986), σ. 75-82.

έκτρωσης⁵⁸. Σε μια εποχή σεξουαλικής απελευθέρωσης των νέων, οι υποστηρικτές της αποδοκιμασίας των προγαμιαίων σχέσεων ηθικολογούν και δεν υπεισέρχονται στην ουσία των ανησυχιών της νεολαίας⁵⁹.

Το θέμα της επώδυνης διαδικασίας της έκτρωσης παρουσιάζεται με διακριτικότητα στην ταινία *Ο Θόδωρος και το δίκαννο*. Η επίσκεψη του Θωμά (Λ. Διανέλλος) στο σπίτι του ξαδέρφου του Θόδωρου (Μ. Φωτόπουλος), γίνεται για την οικονομική υποστήριξη του πρώτου με σκοπό να στείλει την κόρη του στο εξωτερικό για να υποβληθεί σε έκτρωση. Η νεαρή κοπέλα είχε προηγουμένως εγκαταλειφθεί από τον αρραβωνιαστικό της επομένως η διακοπή της εγκυμοσύνης της αποτελούσε τη μοναδική λύση για να μην αμαυρωθεί η υπόληψη της ίδιας και της οικογένειάς της.

Στον *Νόμο 4000* γίνεται μια πιο αναλυτική αναφορά της διαδικασίας της έκτρωσης. Σε αντίθεση με την προηγούμενη ταινία εδώ η Μαρία (Ζ. Λάσκαρη) αποφασίζει να υποβληθεί στην ψυχοφθόρα διαδικασία της άμβλωσης χωρίς την υποστήριξη της οικογένειάς της, μία κίνηση στην οποία θα προβεί με σκοπό να μην στιγματίσει τους γονείς της. Μια επιλοκή κατά τη διάρκεια της επέμβασης ωστόσο γνωστοποιεί το συμβάν στους γονείς της. Ο πατέρας της ανήλικης κοπέλας, θεωρεί το συμβάν αυτό ατιμωτικό για την οικογένειά του και δεν διστάζει να διώξει την κόρη του από το σπίτι. Η πιθανότητα της κοινωνικής κατακραυγής για τον ευυπόληπτο καθηγητή αποτελούσε τη μεγαλύτερη ταπείνωση την οποία θα μπορούσε να υποστεί.

Στη συνέχεια η ταινία *Στεφανία* προβάλλει μια άλλη παραβατική συμπεριφορά, που συνδέεται με τη σεξουαλικότητα και τη γυναίκα, την πορνεία. Η νεαρή Στεφανία (Ζ. Λάσκαρη) στην προσπάθειά της να ξεφύγει από το οικογενειακό της περιβάλλον και να αποκτήσει μια ζωή γεμάτη ανέσεις, οδηγείται στην παρανομία και στην ανήλικη πορνεία για την οποία κατηγορείται. Η σύλληψή της και ο εγκλεισμός στο αναμορφωτήριο σηματοδοτεί μια δεύτερη περίοδο της ζωής της. Η ταινία προβάλλει εκτός από την παραβατικότητα και τις άθλιες συνθήκες διαβίωσης ενός σωφρονιστικού καταστήματος. Η ταινία απεικονίζει τη λειτουργία των κλειστών ιδρυμάτων και τη ζωή των τροφίμων με παραστατικό και επικριτικό τρόπο.

⁵⁸ Στο ίδιο.

⁵⁹ Θεόφρατος Παπακωνσταντίνου, «Η αγνότης είναι ή δεν είναι αρετή;», π. *Εικόνες*, τ.412(1963), σ. 11.

Πριν ολοκληρωθεί η ενότητα αυτή αξίζει να αναφερθούμε για ακόμη μια φορά στην ταινία *Κατήφορος* για να προσεγγίσουμε την εγκληματική αυτή τη φορά συμπεριφορά της Ρέας (Ζ. Λάσκαρη). Η Ρέα είναι μια προσωπικότητα με έντονα χαρακτηριστικά στοιχεία. Δεν θα διστάσει να φτάσει ακόμη και στο φόνο για να τιμωρήσει τον πρώην εραστή της τον Κώστα (Ν. Κούρκουλο). Η Ρέα οδηγείται στην αποτρόπαια αυτή μορφή βίας όχι τόσο για τον ατομικό διασυρμό στον οποίο την είχε υποβάλει το θύμα (αφαιρώντας της τα ρούχα και εγκαταλείποντας την σε δημόσιο χώρο) όσο για την προσπάθειά του να διαφθείρει τη μικρή της αδερφή. Η ποινή της είναι μόλις πέντε χρόνια κάθειρξη, γιατί η νεαρή θύτης προέβη στον φόνο για να υπερασπίσει την τιμή της ίδιας αλλά και της αδερφής της. Τα «εγκλήματα τιμής» είναι εκείνη η μορφή διαπροσωπικής βίας σύμφωνα με την οποία ο δράστης, ωθείται σε εγκληματική ενέργεια για να αποκαταστήσει την προσβολή της ατομικής και οικογενειακής της τιμής⁶⁰. Όπως αναφέρει στο δικαστήριο ο συνήγορος και πατέρας της Ρέας, η πράξη της νεαρής ήταν αποτέλεσμα υπεράσπισης της αξιοπρέπειας της αδερφής της.

Η κοπέλα με παραβατική συμπεριφορά στον κινηματογράφο ταυτίζεται με την εικόνα της «μοιραίας γυναίκας». Η «μοιραία γυναίκα» συνήθως έχει ξεχωριστή ομορφιά, προκαλώντας τον θαυμασμό των ανδρών και τον φθόνο των υπόλοιπων γυναικών, ενώ είναι δυναμική τις περισσότερες φορές ερχόμενη σε σύγκρουση με τις επικρατούσες αξίες και την ανδρική υπεροχή⁶¹. Η Ζωή Λάσκαρη είναι η ηθοποιός με την πιο χαρακτηριστική παρουσία «μοιραίας γυναίκας» στα κοινωνικά δράματα του ελληνικού κινηματογράφου του εξήντα. Στις ταινίες *Στεφανία* και *Κατήφορος* η πρωταγωνίστρια συγκρούεται με το κατεστημένο, οδηγείται στην παραβατικότητα, αλλά στο τέλος υπάρχει η επιβολή της κοινωνικής δικαιοσύνης είτε μέσα από έναν αναπάντεχο θάνατο είτε μέσα από την επιβολή νομικών ποινών. Αλλά και στην ταινία *Οργή*, η νεαρή Άννα Φόνσου με τον αρνητικό χαρακτήρα της «μοιραίας γυναίκας» στη προσπάθειά της να βλάψει την αδερφή της στο τέλος έχει τραγικό θάνατο σε αυτοκινητικό δυστύχημα. Σε κάθε περίπτωση στο τέλος της ταινίας επέρχεται η «τιμωρία» της «μοιραίας γυναίκας» και όχι η «εξιλέωσή» της.

⁶⁰ Βλ. Έφη Αβδελά, *Δια λόγους τιμής*, ό. π., σ. 13-4.

⁶¹ Mary Ann Doane, *Femmes Fatales: feminism, film theory, psychoanalysis*, Routledge, New York London, 1991, σ.25-34.

Κλείνοντας λοιπόν την παρούσα ενότητα αυτό που προκύπτει συμπερασματικά είναι ότι η νεολαία στις ελληνικές ταινίες, η οποία μεγαλώνει στη μεταπολεμική περίοδο βιώνει διαφορετικές εμπειρίες από την προηγούμενη γενιά, σε προσωπικό και κοινωνικό επίπεδο. Στην προσπάθεια προσαρμογής τους στις νέες αστικές συνθήκες ορισμένοι νέοι λόγω της έλλειψης επικοινωνίας με την οικογένειά τους οδηγούνται σε παραβατικές συμπεριφορές. Οι νέοι διεκδικούν το δικό τους ζωτικό χώρο, ενώ η παραβατική λύση είναι το αποτέλεσμα της περιφρόνησης της εξουσίας. Η νεολαία αποσυνδέεται από τις παραδοσιακές κοινωνικές ομάδες, όπως είναι η οικογένεια και η σχολική ή η φιλική κοινότητα και οι λόγοι είναι συνήθως η υποχωρητικότητα ή η υπερβολική αυστηρότητα των γονέων, η έλλειψη επικοινωνίας με τους γονείς και γενικότερα ο βαθμός αποδοχής ή απόρριψης των κυρίαρχων αντιλήψεων⁶².



Οι νεαροί τέντυ μπόυς διαπομπεύονται σε αθηναϊκό δρόμο

⁶² Ηλέκτρα Τσελίκα, *Νεολαία και κοινωνική δυναμική*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα, 1991, σ. 33.

2.Β)Επίλογος

Η παρούσα μελέτη επιχείρησε να αναδείξει την ελληνική νεολαία, όπως παρουσιάζεται στις κινηματογραφικές ταινίες των δεκαετιών του 1950 και του 1960. Το υλικό, στο οποίο στηρίχθηκε η εργασία αυτή, αποτελεί ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα είκοσι ενός εμπορικών ταινιών, που καλύπτουν όλο το φάσμα των κινηματογραφικών ειδών, προβάλλοντας στους πρωταγωνιστικούς ρόλους τη νεολαία. Η επικόσπηση των ταινιών αυτών γίνεται η πηγή πληροφόρησής μας, δίνοντας μας μια συνολική εικόνα των βασικών χαρακτηριστικών των νέων της μεταπολεμικής περιόδου στην Ελλάδα.

Με την παραδοχή ότι ο κινηματογράφος μπορεί να αποτελέσει μαρτυρία ως πηγή για έναν ιστορικό, μπορέσαμε ν' αντλήσουμε στοιχεία από τις ταινίες ,που μας βοηθήσουν να αποδώσουμε την κοινωνική αναπαράσταση της νεολαίας, όσο το δυνατόν πιο κοντά στην πραγματικότητα. Βέβαια, θα πρέπει να λαμβάνεται υπόψη ότι πρόκειται για μυθοπλασία και μέσα από αυτή αναπαράγονται και στερεότυπα, τα οποία όμως γίνονται αποδεκτά από το κοινό, γιατί δεν απέχουν πολύ από την πραγματικότητα. Επομένως, οι κινηματογραφικές ταινίες μας επέτρεψαν να καταγράψουμε τα συναισθήματα, τις συμπεριφορές και τις νοοτροπίες της νεολαίας, με άξονες αναφοράς την οικογένεια, την εκπαίδευση, την εργασία, τη διαχείριση του ελεύθερου χρόνου και τις παραβατικές συμπεριφορές.

Μια σειρά από μεταβολές χαρακτηρίζει την σχέση των νέων με την οικογένειά τους. Ενώ στο παρελθόν επικρατούσε η πατριαρχική οικογένεια με πηγή εξουσίας τον πατέρα, σταδιακά από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 και κυρίως στη δεκαετία του 1960, χάνεται η ισχύς της. Στο σημείο αυτό πρέπει ν' αναφέρουμε ότι οι οικογένειες που παρουσιάζονται στις ελληνικές ταινίες ανήκουν σε αστικό περιβάλλον και μόνο σε δύο ταινίες εμφανίζεται η οικογένεια στην επαρχία. Η νεολαία του αστικού χώρου αμφισβητεί όλο και περισσότερο την πατρική εξουσία. Διαπιστώθηκε ότι θεσμοί σαν την προίκα και το συνοικέσιο θεωρούνται αναχρονιστικοί από τους νέους και γι' αυτό απορρίπτονται. Οι νεαρές κοπέλες εμφανίζονται δυναμικά στο προσκήνιο των ελληνικών ταινιών διεκδικώντας την έξοδό τους από το οικιακό χώρο, σε κάθε περίπτωση όμως, προορισμός και στόχος τους αποτελεί ο γάμος και η δημιουργία οικογένειας. Οι ενδοοικογενειακές

συγκρούσεις μεταξύ γονέων και παιδιών δεν απουσιάζουν από τις ελληνικές ταινίες, στο τέλος όμως πάντα επιλύονται όλα τα πιθανά προβλήματα.

Στη συνέχεια αναλύθηκε η σχέση των νέων με την εκπαίδευση και την εργασία. Ενώ για κάποιους νέους η πανεπιστημιακή μόρφωση αποτελεί το κίνητρο για κοινωνική άνοδο και καλύτερες μισθολογικές απολαβές, στο επίπεδο της εργασίας, άλλοι νέοι παρατείνουν τα χρόνια της ανεμελιάς και της ανάληψης ευθυνών με την αεργία ως προσωπική επιλογή. Οι κινηματογραφικές ταινίες δεν παραλείπουν να αναφέρουν επίσης και ένα άλλο κοινωνικό πρόβλημα με το οποίο έρχονται αντιμέτωποι οι νέοι, την ανεργία. Ωστόσο οι σκηνοθέτες δεν επικεντρώνονται τόσο στους άνεργους νέους, αλλά στους άεργους νέους, για τους οποίους προβάλλουν στον θεατή μια πολύ αρνητική εικόνα που εκτείνεται από την τεμπελιά μέχρι την παραβατικότητα. Οι νέοι δείχνουν να στηρίζονται περισσότερο στην ευκολία και λιγότερο στην συστηματική και σκληρή δουλειά.

Όσον αφορά τις νεαρές κοπέλες, μετά την ολοκλήρωση της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσής τους οι ταινίες τις δείχνουν να προσανατολίζονται στη σύναψη ενός επιτυχημένου γάμου, ο οποίος θα τις απαλλάξει από την έγνοια οποιονδήποτε οικονομικών ζητημάτων. Όσες γυναίκες εργάζονται, ανήκουν στα χαμηλά κοινωνικά στρώματα και ο μισθός τους αποτελεί συμπλήρωμα του οικογενειακού προϋπολογισμού. Η γυναικεία χειραφέτηση σταδιακά κερδίζει έδαφος, αλλά ακόμη περιορίζεται στις προσωπικές σχέσεις του γονέα με του παιδιού και όχι στον εργασιακό τομέα, δηλαδή οι νεαρές κοπέλες διεκδικούν τον περιορισμό άσκησης του οικογενειακού ελέγχου σε αυτές, αλλά όχι και την ανάγκη επαγγελματικής καταξίωσης.

Τέλος τα πάρτυ, τα νυχτερινά κέντρα, οι εκδρομές και οι διακοπές εμφανίζονται στο προσκήνιο ως οι νέες μορφές ψυχαγωγίας των νέων. Νέα μουσικοχορευτικά είδη παρουσιάζονται και επικρατούν στις δεκαετίες του 1950 και 1960. Το νέο μουσικό είδος της ροκ γίνεται συνώνυμο της νεανικής και σεξουαλικής απελευθέρωσης. Τα μοντέρνα ήθη γίνονται συνώνυμα της παραβατικότητας για τους κινηματογραφιστές. Οι νέοι, σε ένα πλαίσιο αναζήτησης της προσωπικής τους ταυτότητας, παρουσιάζουν ορισμένες φορές σημεία παραβατικής και παρεκκλίνουσας συμπεριφοράς, τα οποία υπόκεινται όμως σε έμφυλες διαφοροποιήσεις. Υπάρχει μια μερίδα νεαρών αγοριών, οι οποίοι απορρίπτουν τις οικογενειακές αξίες με σκοπό να αποκτήσουν αρρενωπότητα, υπεροχή και αναγνώριση από την παρέα τους. Αντίθετα τα κορίτσια προσπαθούν να ξεφύγουν από

τους παραδοσιακούς ηθικούς κανόνες με σκοπό την απόρριψη της προγαμιαίας παρθενίας και τη σύναψη ελεύθερων σχέσεων. Η παρέκκλιση των κοριτσιών αυτών από τους στερεοτυπικούς κώδικες της τιμής και της ηθικής, που υιοθετούν οι ταινίες, έχει σαν αποτέλεσμα την «τιμωρία» από τους κινηματογραφιστές είτε με τον θάνατο της «παραβατικής γυναίκας» είτε με την φυλάκισή της στο τέλος του έργου.

Η εικόνα της νεολαίας στον ελληνικό κινηματογράφο μας έδειξε το σύνολο των σχέσεων των νέων αυτών με το περιβάλλον τους και τον τρόπο με τον οποίο η νεανική κουλτούρα από την γονεϊκή κουλτούρα στην μεταπολεμική περίοδο διαφοροποιείται. Η νεολαία των κινηματογραφικών ταινιών καθορίζεται μέσα από τις νοοτροπίες και τις κοινωνικές μεταβολές της εποχής.

Κινηματογραφικές ταινίες αναφοράς

Τίτλος	Είδος	Χρονο- λογία	Σενάριο/ Σκηνοθεσία	Ερμηνείες
Η κάλπικη λίρα	Σπονδυλωτή ηθογραφία	1955	Γ. Τζαβέλλας	Ε. Λαμπέτη, Δ. Χορν, Χ. Τσαγανέας
Το κορίτσι με τα μαύρα	Κοινωνικό δράμα	1956	Μ. Κακογιάννης	Ε. Λαμπέτη, Δ. Χορν, Ε. Ζαφειρίου
Η θεία από το Σικάγο	Κωμωδία	1957	Α. Σακελλάριος	Γ.Βασιλειάδου, Ο. Μακρής, Ε.Ζαφειρίου
Το τελευταίο ψέμα	Κοινωνικό δράμα	1958	Μ. Κακογιάννης	Ε. Λαμπέτη, Γ. Παππάς, Α. Μιχαηλίδου
Η κυρά μας η μαμή	Κωμωδία	1958	Α. Σακελλάριος	Γ.Βασιλειάδου, Ο. Μακρής, Ε.Ζαφειρίου
Το ξύλο βγήκε από τον παράδεισο	Κομεντί	1959	Α. Σακελλάριος	Α. Βουγιουκλάκη, Δ. Παπαμιχαήλ, Χ. Τσαγανέας
Το κλωτσοσκούφι	Κομεντί	1960	Α.Σακελλάριος/ Ν. Δημόπουλος	Α. Βουγιουκλάκη, Α. Αλεξανδράκης, Τ. Καββαδία
Αλλοίμονο στους νέους	Αισθηματική κομεντί	1961	Α. Σακελλάριος	Δ. Χόρν, Μ. Κοντού, Σ. Μουσούρης, Σ. Στεφανίδου
Ο κατήφορος	Κοινωνικό δράμα	1961	Γ. Δαλιανίδης	Ζ. Λάσκαρη, Ν. Κούρκουλος, Κ. Βουτσάς, Π. Βουλγαρίδης
Ο ατσίδας	Κωμωδία	1961	Γ. Δαλιανίδης	Ν. Ηλιόπουλος, Ζ. Λάσκαρη, Π. Ζερβός
Ο λουστράκος	Κοινωνικό μελό	1962	Μ. Πλυτά	Δ. Παπαμιχαήλ, Β. Καϊλας, Μ. Κουνελάκη
Η οργή	Αισθηματική περιπέτεια	1962	Ν. Φώσκολος/ Β. Γεωργιάδης	Α. Φόνσου, Β. Τιούνη, Ν. Κούρκουλος
Νόμος 4000	Κοινωνική περιπέτεια	1962	Γ. Δαλιανίδης	Ζ.Λάσκαρη, Κ. Βουτσάς, Β. Βουλγαρίδης
Μερικοί το προτιμούν κρύο	Μουσική κωμωδία	1962	Γ. Δαλιανίδης	Ρ. Βλαχοπούλου, Ν. Ηλιόπουλος, Ζ. Λάσκαρη
Ο Θόδωρος και το δίκαννο	Κωμωδία	1962	Ν. Τσιφόρος/ Ν. Δημόπουλος	Μ. Φωτόπουλος, Σ. Γιώλη, Ν. Τσαγανέα
Κάτι να καίει	Μουσική κωμωδία	1963	Γ. Δαλιανίδης	Ρ. Βλαχοπούλου, Ν. Ηλιόπουλος, Χ. Λιάσκου
Χτυποκάρδια στο θρανίο	Μουσική κομεντί	1963	Α. Σακελλάριος	Α. Βουγιουκλάκη, Δ. Παπαμιχαήλ, Δ. Παπαγιαννόπουλος
Η ψεύτρα	Μουσική κωμωδία	1963	Γ. Δαλιανίδης	Α.Βουγιουκλάκη,Δ.Παπαμιχαήλ, Δ. Παπαγιαννόπουλος
Ο Αριστείδης και τα κορίτσια του	Φαρσοκωμω- δία	1964	Ν. Μάτσας/ Σ. Ανζερβός	Ο. Μακρής, Μ. Καλατζοπούλου, Σ. Στεφανίδου
Τέντυ μπόι αγάπη μου	Κωμωδία	1965	Γ. Σταύρου/ Γ. Δαλιανίδης	Ζ. Λάσκαρη, Κ. Βουτσάς, Ν. Πλατής
Στεφανία	Κοινωνικό δράμα	1966	Γ. Δαλιανίδης	Ζ. Λάσκαρη, Σ. Φωκάς, Σ. Καλογήρου, Ν. Βαλσάμη

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Έφη Αβδελά, *Δια λόγους τιμής. Βία, συναισθήματα και αξίες στην μετεμφυλιακή Ελλάδα*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 2002
- Έφη Αβδελά, «Φθοροποιοί και ανεξέλεγκτοι απασχολήσεις: Ο ηθικός πανικός για τη νεολαία στη μεταπολεμική Ελλάδα», π. *Σύγχρονα Θέματα*, τχ.90 (2005)
- Αντουανέττα Αγγελίδη- Ελένη Μαχαίρα- Κωνσταντίνος Κυριάκος, *Γραφές για τον κινηματογράφο. Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 2005
- Γιάννα Αθανασάτου, *Ελληνικός κινηματογράφος (1950-1967). Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία*, εκδ. Finatec, Αθήνα, 2001
- Τέοντορ Αντόρνο, Μαξ Χορκχάιμερ, Χέρμπερτ Μαρκούζε, Λέο Λόβενταλ, *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*, (μτφ) Ζήσης Σαρίκας, εκδ. Ύψιλον, Αθήνα, 1984
- Αντώνης Αστρινάκης, *Νεανικές υποκουλτούρες. Παρεκκλίνουσες υποκουλτούρες της νεολαίας της εργατικής τάξης. Η βρετανική θεώρηση και η ελληνική εμπειρία*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα, 1991
- Στάθης Βαλούκος, *Φιλμογραφία του ελληνικού κινηματογράφου (1914-1998)*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 1998
- Δήμος Βεργής, *Τί είναι Πανεπιστήμιο τί είναι πτυχιούχος : Στοιχεία για το ελληνικό Πανεπιστήμιο*, Εργασία Εκδοτική Ομάδα, Αθήνα, 1975
- Mario Vitti, *Η γενιά του τριάντα. Ιδεολογία και μορφή*, εκδ. Ερμής, Αθήνα, 1987
- Αθανάσιος Ε. Γκοτοβός, *Νεολαία και κοινωνική μεταβολή. Αξίες, εμπειρίες και προοπτικές*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα, 1996
- Raymond Williams, *Κουλτούρα και ιστορία*, (μτφ) Βενετία Αποστολίδου, εκδ. Γνώση, Αθήνα, 1994
- Ελίζα- Άννα Δελβερούδη, *Οι νέοι στις κωμωδίες του ελληνικού κινηματογράφου 1948-1974*, ΙΑΕΝ, Αθήνα, 2004
- Ρούλα Κακλαμανάκη, *Η θέση της Ελληνίδας στην οικογένεια, στην κοινωνία και στην πολιτεία*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1984
- Βασίλης Καραποστόλης, *Η καταναλωτική συμπεριφορά στην ελληνική κοινωνία 1960-1975*, ΕΚΚΕ, Αθήνα, 1983
- Ρωξάνη Καντατζόγλου, *Οικογένειες του παρελθόντος. Μορφές οικιακής οργάνωσης στην Ευρώπη και τα Βαλκάνια*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1996

- Νίκος Κολοβός, *Κινηματογράφος. Η τέχνη της βιομηχανίας*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1999
- Denys Cuche, *Η έννοια της κουλτούρας στις κοινωνικές επιστήμες*, (μτφ) Φώτης Σιάτιτσας, εκδ. Τυπωθήτω, Αθήνα, 2001
- Karl Kraus, Dwight Macdonald, Theodor Adorno, Hannah Arendt, Talkott Parsons, Raymond Williams, Edgar Morin, Jean, *Η κουλτούρα των μέσων. Μαζική κοινωνία και πολιτισμική βιομηχανία*, (μτφ) Αμίκια Λυμπεροπούλου, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1991
- Ιωάννα Λαμπίρη- Δημάκη, *Η ελληνική κοινωνία στη φοιτητική συνείδηση*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα, 1983
- Λουκία Μ. Μουσούρου, *Γυναικεία απασχόληση και οικογένεια στην Ελλάδα και αλλού*, εκδ. Εστία, Αθήνα, 1985
- Λουκία Μ. Μουσούρου, *Κοινωνιολογία της οικογένειας*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα, 1989
- Serge Berstein- Pierre Milza, *Ευρωπαϊκή Ιστορία*, (μτφ) Αναστάσιος Κ. Δημητρακόπουλος, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1997
- Γιάννης Μυριζάκης, *Ελεύθερος χρόνος των νέων. Ψυχαγωγικές και αθλητικές δραστηριότητες*, ΕΚΚΕ, Αθήνα, 1997
- Δέσποινα Ναζίρη, «Εκτροφή» και «Αντισύλληψη»: (Επι)φαινόμενα στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία, π. *Σύγχρονα Θέματα*, τχ.26 (1986)
- Κλήμης Ναυρίδης, «Η κρίση εξουσίας στη σύγχρονη οικογένεια», π. *Σύγχρονα Θέματα*, τχ.6 (1979)
- Ηλίας Νικολακόπουλος, *Η Καχεκτική δημοκρατία. Κόμματα και εκλογές, 1946-1967*, εκδ. Πατάκης, Αθήνα, 2001
- Μαρία Παραδείση, «Η παρουσία της νεολαίας στα κοινωνικά δράματα της δεκαετίας του εξήντα», π. *Τα ιστορικά*, τχ.22 (1995)
- Λουίζα Πασσερίνι, *Σπαράγματα του 20^{ου} αιώνα. Η ιστορία ως βιωμένη εμπειρία*, (μτφ) Ο. Βασάρ, Ι. Λαλιώτου, Ι. Πεντάζου εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1998
- Πρακτικά του Πανελλήνιου Παιδαγωγικού Συνεδρίου με θέμα: *Οι εκπαιδευτικές μεταρρυθμίσεις στην Ελλάδα (προσπάθειες, αδιέξοδα, προοπτικές)*, Ορθόδοξος Ακαδημία Κρήτης 11-13 Ιουλίου 1982, Ρέθυμνο, 1986
- Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου, *Ιστορικότητα της παιδικής ηλικίας και της νεότητας*, 2.τ., ΙΑΕΝ, Αθήνα, 1986
- Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου, *Οι χρόνοι της Ιστορίας. Για μια ιστορία της παιδικής ηλικίας και της νεότητας*, ΙΑΕΝ, Αθήνα, 1998

- Κήθ Ρήντερ, *Η ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου (1895-1975)*, (μτφ)Σώτη Τριανταφύλλου, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 1985
- Νόρα Σκουτέρη- Διδασκάλου, *Ανθρωπολογικά για το γυναικείο ζήτημα*, εκδ. Πολίτης, Αθήνα, ²1991
- Philip Smith, *Πολιτισμική θεωρία. Μια εισαγωγή*, (μτφ) Αθανάσιος Κατσίκερως, εκδ. Κριτική, Αθήνα, 2006
- Γιάννης Σολδάτος, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, τ.α'β'γ'*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα, 1989
- Ιωσήφ Σολομών, *Εξουσία και τάξη στο Νεοελληνικό Σχολείο. Μια τυπολογία των σχολικών πρακτικών 1820-1900*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1992
- Γιώργος Σταθάκης, «Η απρόσμενη οικονομική ανάπτυξη στις δεκαετίες του '50 και του '60: Η Αθήνα ως αναπτυξιακό υπόδειγμα», στα πρακτικά του επιστημονικού συμποσίου της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1949-1967: *Η εκρηκτική εικοσαετία*, Αθήνα, 1999
- Robert Stam, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, (μτφ) Κατερίνα Κακλαμάνη, εκδ. Πατάκη, Αθήνα, 2006
- Μαρία Α. Στασινιπούλου, «Τί γυρεύει η ιστορία στον κινηματογράφο;», π. *Τα Ιστορικά*, τχ.23 (1995)
- Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, *Η διασπορά στον ελληνικό κινηματογράφο. Επιδράσεις και επιρροές στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 1995
- Ηλέκτρα Τσελίκια, *Νεολαία και κοινωνική δύναμη*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα, 1991
- Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, *Κράτος, κοινωνία, εργασία στην μεταπολεμική Ελλάδα*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1986
- Μαρκ Φερρό, *Κινηματογράφος και Ιστορία*, (μτφ) Πελαγία Μαρκέτου, εκδ. Μεταίχμιο, Αθήνα, 2002
- Θεοφάνης Δ. Χατζηστεφανίδης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Εκπαίδευσης (1821-1986)*, εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα, ²1990
- Dick Hebdige, Υποκουλτούρα. *Το νόημα του στυλ*, (μτφ) Έφη Καλλιφατίδη, εκδ. Γνώση, Αθήνα, 1988
- Eric Hobsbawm, *Η εποχή των άκρων: Ο σύντομος εικοστός αιώνας 1914-1991*, (μτφ) Βασίλης Καπετανγιάννης, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 1999

- Edward Branigan, *Narrative comprehension*, Routledge, Λονδίνο- Ν.Υόρκη, 2001
- Peter Burke, *What is cultural history*, Polity, Κέιμπριτζ, 2004
- J. K. Cambell, *Honor, family and patronage. A study of institutions and moral values in a Greek mountain community*, Oxford University Press, Νέα Υόρκη και Οξφόρδη, 1964
- Enrica Capussotti, Giuseppe Lauricella, Luisa Passerini, "Film as a source for cultural history: an experiment in practical methodology", *History Workshop Journal*, 57 (2004)
- Enrica Capussotti, *Gioventu'perduta. Gli anni 50 dei giovani e del cinema in Italia*, Giunti, Φλωρεντία- Μιλάνο, 2004
- Albert K. Cohen, "A general theory of subcultures", στο *The subcultures reader*, Routledge, Λονδίνο- Ν. Υόρκη, 1997
- Mary Ann Doane, *Femmes Fatales: feminism, film theory, psychoanalysis*, Routledge, New York London, 1991
- Simon Firth, *Sound effects. Youth, leisure and the politic of rocks*, Constable, Λονδίνο, 1984
- Stuart Hall- Tony Jefferson, *Resistance through rituals; Youth sub-cultures in postwar Britain*, Routledge, Λονδίνο, 1976
- Molly Haskell, *From reverence to rape. The treatment of women in the movies*, University of Chicago Press, Σικάγο- Λονδίνο, 1987
- Jane Lambiri- Dimaki, *Social Stratification in Greece. 1962-1982. Eleven essays*, Ant.N. Sakkoulas, Αθήνα, 1983
- Angela McRobbie, *Feminism and youth culture*, McMillan Press, Λονδίνο,² 2000
- Eirini Sifaki, "Global strategies and local practices in film production", *Journal for Cultural Research*, 7(2003)
- Robert Stam-Toby Miller, *Film and theory. An anthology*, Blackwell, Οξφόρδη- Μασαχουσέτη, 2000
- John B. Thompson, *Ideology and modern culture. Critical social theory in the era of mass communication*, Polity, Κέιμπριτζ- Οξφόρδη, 1990
- Paul Willis- Simon Jones- Joyse Canaan- Geoff Hurd, *Common culture. Symbolic work at play in the everyday cultures of the young*, Open University Press, 1990
- Helena Wulff- Vered Ami Talai, "Introducing youth in its own right" στο *Youth cultures: A cross cultural Perspective*, Polity, Λονδίνο- Ν. Υόρκη, 1995



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ



004000091595